

ACTAS DO II CONGRESSO
IBERO-AMERICANO DE

HISTÓRIA DO MOBILIÁRIO



PORTO

COORDENAÇÃO
Gonçalo de Vasconcelos e Sousa

FICHA TÉCNICA

TÍTULO

Actas do II Congresso Ibero-Americano de História do Mobiliário

COORDENAÇÃO

Gonçalo de Vasconcelos e Sousa

EDIÇÃO

Universidade Católica Editora - Porto

CITAR - Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (EA-UCP)

LOCAL DE EDIÇÃO

Porto

DATA

2020

CAPA

Silla de cadera, Museo Diocesano de Arte Sacro de Orihuela, Espanha (vd. p. 241)

DESIGN GRÁFICO

Carlos Gonçalves

ISBN

978-989-8835-90-1



CATÓLICA
CITAR • CENTRO DE INVESTIGAÇÃO
EM CIÊNCIA E TECNOLOGIA DAS ARTES

PORTO



FCT

Fundação para a Ciência e a Tecnologia
INSTITUTO EM CIÊNCIAS, TECNOLOGIA E INOVAÇÃO

ÍNDICE

PROGRAMA DO

II Congresso Ibero-Americano de História do Mobiliário	7
---	---

INTRODUÇÃO

Um congresso, espaço de múltiplas investigações e reflexões	11
<i>Gonçalo de Vasconcelos e Sousa</i>	

SECÇÃO I

MOBILIÁRIO E INTERIORES

El amueblamiento de la sacristía de la catedral de Astorga a finales del siglo XVIII	17
<i>Emilio Morais Vallejo</i>	

O mobiliário da Sala da Música do Palácio dos Carrancas: exemplo de um plano de coordenação global	37
<i>Paula Fortuna de Oliveira</i>	

El tratamiento decorativo en establecimientos comerciales de la ciudad de Lugo entre finales del siglo XIX y principios del XX	55
<i>Francisco Xabier Louzao Martínez</i>	

SECÇÃO II

O MÓVEL NOS SÉCULOS XVIII A XX

Los arquitectos municipales y el diseño de mobiliario para el archivo y biblioteca del ayuntamiento de Sevilla (1848-1929)	75
<i>María Mercedes Fernández Martín</i>	

El valor del Diseño y el diseñador, su evolución en la industria del mueble español	93
<i>Maria Pilar Mellado Lluch</i>	

Lo superfluo, cosa tan necesaria. Una reflexión acerca de la supresión del ornamento en el diseño de mobiliario moderno	111
<i>Carmen Lage Veloso</i>	

Arquitetos designers: o movimento moderno e ressonâncias no design de mobiliário	129
<i>Sílvia Karla de Oliveira Saraiva</i>	
<i>Marisa Coobbe Maass</i>	

Sillas para una nueva arquitectura en España (1928–1936): las propuestas de Aizpúrua y Labayen	141
<i>Francisco Javier Muñoz Fernández</i>	

SECÇÃO III

POSSE, EXECUÇÃO, COMÉRCIO, CONSERVAÇÃO DE ACERVOS DE MOBILIÁRIO

Diseños de Pablo Palencia para la Jornada de Barcelona de 1802	161
<i>Antonio Sánchez Casado</i>	

A Casa Fourdinois em Paris e os seus clientes portugueses	179
<i>Isabel Mayer Godinho Mendonça</i>	

SECÇÃO IV

FONTES, PERÍODOS E TIPOLOGIAS DE MOBILIÁRIO

- El Libro de Pasantías de los carpinteros de Barcelona (1778 – c. 1820), nueva fuente de información sobre el oficio y los muebles** 203

Mónica Piera Miquel

- La silla de cadera de tradición nazarí: mobiliario de lujo y poder en el Renacimiento** 225

Mariano Cecilia Espinosa

Gemma Ruiz Ángel

- As fábricas de móveis em Lisboa (1800–1834): a produção e o mercado** 245

Celina Bastos

- “–Vai para o trono ou não vai?” Ou como estudar tronos com os tronos do Brasil?** 263

Marize Malta

- La cómoda catalana como aglutinante de las artes aplicadas y las influencias europeas en la segunda mitad del siglo XIX** 279

Joan Güell Solà



Programa do II Congresso Ibero-Americano de História do Mobiliário

Dia 13 de Setembro de 2018

9h30-9h50 – Abertura do Congresso

Mesa I – Mobiliário e Interiores

Moderador: Gonçalo de Vasconcelos e Sousa

- 9h50-10h10 – **Emilio Morais Vallejo**, *El amueblamiento de la sacristía de la catedral de Astorga a finales del siglo XVIII.*
- 10h10-10h30 – **Paula Fortuna de Oliveira**, *O mobiliário da Sala da Música do Palácio dos Carrancas: exemplo de um plano de coordenação global*
- 12h10-12h30 – **Francisco Xabier Louzao Martínez**, *El tratamiento decorativo en establecimientos comerciales de la ciudad de Lugo entre finales del siglo XIX y principios del XX*
- 12h30-12h50 – **Rosa Maria dos Santos Mota**, *Entre o utilitário e o estético: mobiliário das ourivesarias tradicionais portuguesas na primeira metade do século XX*

Mesa II – O Móvel nos séculos XVIII a XX

Moderadores: Mónica Piera; Marize Malta

- 14h30-14h50 – **María Mercedes Fernández Martín**, *Los arquitectos municipales y el diseño de mobiliário para el Archivo y Biblioteca del Ayuntamiento de Sevilla (1850-1900)*
- 14h50-15h10 – **Julio Vives Chillida**, *Sintonías en el mueble curvado del siglo XIX al siglo XX: madera y acero*
- 15h10-15h30 – **Graça Pedroso**, *Entre o neorústico e o moderno: Um tempo de viragem entre os anos quarenta e cinquenta do século XX em Portugal*
- 15h30-15h50 – **Maria Pilar Mellado Lluch**, *El valor del Diseño y el diseñador, en la industria del mueble. Años de una lucha que persiste*

- 15h50-16h10 – **Carmen Lage Veloso**, *Lo superfluo, cosa tan necesaria. Una reflexión acerca de la supresión del ornamento en el diseño de mobiliario moderno*
- 17h00-17h20 – **Ana María Fernández García**, *El mueble y la Sección Femenina durante el franquismo en España*
- 17h20-17h40 – **Sílvia Karla de Oliveira Saraiva; Marisa Coobbe Maass**, *Arquitetos designers: o movimento moderno e ressonâncias no design de mobiliário*
- 17h40-18h00 – **Francisco Javier Muñoz Fernández**, *Las sillas de José Manuel Aizpúrua: la asimilación de un nuevo mobiliario y una nueva arquitectura*
- 18h00-18h20 – **Cristóvão Valente Pereira**, *Modernismo no mobiliário de processos artesanais: o caso VN Prêsa de Colares*

Dia 14 de Setembro de 2020

Mesa III – Posse, Execução, Comércio, Conservação de Acervos de Mobiliário

Moderador: Ana María Fernandez

- 10h00-10h20 – **Adelina Valente**, *A exportação inglesa de mobiliário civil para Portugal no século XVIII e alguns dados para a identificação da estética portuguesa*
- 10h20-10h40 – **Antonio Sánchez Casado**, *Diseños de mobiliario de Pablo Palencia en 1802*
- 10h40-11h00 – **Isabel Mayer Godinho Mendonça**, *A Casa Fourdinois em Paris e os seus clientes portugueses*

Mesa IV – Fontes, Períodos e Tipologias de Mobiliário

Moderadores: María Mercedes Fernández Martín

- 11h50-12h10 – **Mónica Piera Miquel**, *La decoración y los muebles en el libro de pasantías del gremio de carpinteros de Barcelona*
- 14h30-14h50 – **Mariano Cecilia Espinosa; Gemma Ruiz Ángel**, *La jamuga nazarí: Mobiliario de lujo y el poder en el Renacimiento*
- 14h50-15h10 – **Celina Bastos**, *As fábricas de móveis em Lisboa (1800-1834): a produção e o mercado*
- 15h10-15h30 – **Marize Malta**, *“– Vai para o trono ou não vai?” Ou como estudar tronos com os tronos do Brasil?*

- 15h30-15h50 – **Gonçalo de Vasconcelos e Sousa**, *Os arquivos particulares e o estudo do mobiliário em Portugal nos séculos XVIII e XIX*
- 15h50-16h10 – **Vicente Sellés Martínez**, *Fuentes gráficas y literarias para el estudio de la vivienda y el mobiliario tradicional en Altea y la comarca de La Marina en Alicante*
- 16h50-17h10 – **Joan Güell Solà**, *La cómoda catalana como aglutinante de las artes aplicadas y las influencias europeas en la segunda mitad del siglo XIX y de principios del siglo XX*

15 de Setembro de 2018

Visita ao Mosteiro de Arouca

Visita à igreja do antigo Mosteiro de São Francisco, à Igreja dos Terceiros Franciscanos do Porto e ao seu Museu



Um congresso, espaço de múltiplas investigações e reflexões

Gonçalo de Vasconcelos e Sousa

Prof. Catedrático (EA-UCP)

As distintas Artes Decorativas, na pluralidade das suas vertentes e na diversidade das suas manifestações, encerram pesquisas que se encontram, muitas das vezes, afastadas do meio universitário, circunscrevendo-se à órbita de museus, fundações ou núcleos de pesquisa mais ou menos alargados.

Eis a razão pela qual este projecto dos Congressos Ibero-Americanos de História do Mobiliário procurou ter uma génese distinta, marcando a vontade de dois professores universitários de Portugal e de Espanha em unir-se em prol do fomento da investigação relacionada com as particularidades da evolução e produção histórica do mobiliário, dos seus materiais e agentes, bem como dos seus distintos contextos. Eis, pois, a justificação desta ligação inicial entre a Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa e a Universidade de Oviedo, envolvendo, também e muito naturalmente, todas as investigações desenvolvidas no âmbito de outros enquadramentos não universitários, que nos parecem da maior utilidade e proveito para o conhecimento deste domínio. Para tal foi previsto um período cronológico alargado e um âmbito geográfico que incluísse a Península Ibérica, a América Latina e outras produções com elas relacionadas.

Quando, em 2015, lançámos a Ana María Fernández o repto da organização conjunta destes congressos, tínhamos a esperança de que a sementeira alcançasse os seus frutos. A primeira edição foi organizada em 2016, em Oviedo, e a segunda em 2018, no Porto, prevendo-se desde o início uma cadência bienal. A complementar os dias de trabalho foram realizadas, igualmente, visitas de estudo, que enriqueceram as perspectivas dos participantes. Tanto no primeiro como no segundo congresso surgiram comunicações muito relevantes, provenientes de Espanha e Portugal, bem

como de outros países da Ibero-América. Muitos dos textos do primeiro congresso deram origem a um número da prestigiada revista *Res Mobilis*, da Universidade de Oviedo, onde podem ser consultados, destacando-se alguns estudos pelo efectivo contributo para a História do Mobiliário no âmbito geográfico que preside a estes eventos científicos.

Agradeço à minha colega Ana María Fernández a coordenação conjunta dos dois primeiros congressos e o seu empenho, desde a primeira hora, para que tivessem a maior participação e qualidade possíveis.

No livro de actas que agora se apresenta sobressai um conjunto de estudos relacionados com Espanha, Portugal e Ibero-América, caracterizados por uma abrangência temática, geográfica e até cronológica. Existem trabalhos de natureza mais tipológica, nomeadamente sobre móveis de assento e cómodas, outros centrados no levantamento e caracterização de fábricas de móveis, em que se pressente a relevância do mercado, que estimulava e regulava a produção. Há investigações que valorizam a documentação iconográfica relacionada com os desenhos de mobiliário, felizmente salvaguardados para memória futura. São apresentadas, também, pesquisas sobre mobiliário para distintos espaços, designadamente sacristia, sala de música, biblioteca e arquivo, bem como sobre mobiliário destinado a estabelecimentos comerciais. Noutros casos, entra-se pelo século XX com a discussão do design e da relação com os arquitectos.

Na generalidade dos trabalhos publicados assistimos a uma expressa vontade de contribuir com novos subsídios para uma análise da diversidade de perspectivas que a História do Móvel alcançou, na sua interligação social, política, económica e, naturalmente, artística. Absorvendo correntes estéticas, socorrendo-se de novos tipos de madeiras ou de outros materiais que iam chegando ao conhecimento das várias regiões da Ibero-América, o mobiliário assumiu-se como a expressão do próprio tempo e da utilidade civilizacional e específica no respectivo enquadramento social.

Uma palavra de profundo reconhecimento aos diversos revisores portugueses e espanhóis que, numa dupla avaliação cega, estabeleceram comentários a cada um dos estudos publicados, e cuja inserção nos textos finais valoriza a dimensão científica do seu conteúdo. O seu anonimato ficará, no entanto, salvaguardado. A submissão dos textos entregues à opinião de outros especialistas foi, como sempre, uma morosa labuta, mas as suas indicações representam subsídios, nem que seja na forma, para que os trabalhos apresentados pelos autores sejam publicados de uma forma mais qualificada.

No III Congresso, a ter lugar em Barcelona, à coordenação dos dois fundadores juntar-se-á Mónica Piera, num evento que pretende homenagear essa figura ímpar da historiografia do móvel espanhol que é María Paz Aguiló Alonso. Com mais uma edição, a passagem do testemunho fica garantida e a qualidade da organização assegurada. Foi, pois, com estes pressupostos que um dia acreditámos que os Congressos Ibero-Americanos de História do Mobiliário poderiam constituir um marco para que, de dois em dois anos, especialistas se encontrassem num fórum de discussão e reflexão sobre temáticas tão abrangentes como as que se relacionam com o tema destes congressos.





SECÇÃO I
Mobiliário e Interiores



El amueblamiento de la sacristía de la catedral de Astorga a finales del siglo XVIII

Emilio Morais Vallejo

Universidad de León

Resumo

No final do século XVIII, concluída a construción da sacristía, José Terán encargou-se de mobiliar e decorar o interior. Para este fin, desenhou un mobiliário que cumpría perfectamente as funcións deste espazo religioso, ao mesmo tempo que idealizou un programa iconográfico com propósito doutrinario. Para esse fim, usou uma estética que corresponde ao gosto rococó que estava presente no mobiliário de grande parte do reinado de Carlos III e que marca o fim do período barroco em Espanha.

Palavras chave: José Terán; Catedral de Astorga; Mobiliário; Retábulo; Arcaz.

Resumen

A finales del siglo XVIII, una vez concluida la construcción de la sacristía, José Terán se encargó de amueblar y decorar el interior. Con este fin diseñó un mobiliario que cumpliera a la perfección con las funciones propias de este espacio religioso, al mismo tiempo que ideó un programa iconográfico de intención doctrinal. Para todo ello utilizó una estética que se corresponde con el gusto rococó que estuvo presente en los muebles de gran parte del reinado de Carlos III y que marca el final del periodo Barroco en España.

Palabras clave: José Terán; Catedral de Astorga; Mobiliario; Retablo; Cajonería.

La sacristía es un espacio de carácter religioso, asociada a un templo como estancia auxiliar y conectada directamente con el presbiterio. Funciona de manera independiente, de acceso restringido y reservada al personal eclesiástico. Sus cometidos son múltiples, entre los que destacan la preparación de la Eucaristía y la custodia de alhajas, reliquias u objetos litúrgicos (tanto vestiduras como útiles). Allí los sacerdotes se revisten para los oficios, pero también mantienen ciertas reuniones que requieren intimidad o discreción. La variedad de usos y el elevado número de

personas que intervienen en ella hizo que con el paso del tiempo fuera adquiriendo una progresiva importancia, hasta convertirse en un elemento imprescindible y destacado para cualquier tipo de templo¹. Durante la Edad Moderna aumentó en tamaño y calidad, llegando en ocasiones a tener verdadero valor monumental². En este sentido, fueron las sacristías catedralicias barrocas las que alcanzaron mayores dimensiones, conforme a la gradual significación que alcanzaron los cabildos, además de ostentar una riqueza ornamental extraordinaria. Todo ello en consonancia con la gran trascendencia que adquiere en esta época el ajuar litúrgico, el aumento de las reliquias y la categoría de la platería, además de complicarse todo el aparato que acompañaba las celebraciones religiosas en busca del boato. Así sucedió en Astorga con la construcción de un edificio de nueva planta con el fin de albergar de forma solemne todas sus funciones, realizado y amueblado durante el episcopado de Juan Manuel Merino Lumbreras (1767-1782)³.

1. El edificio de la sacristía de la Catedral de Astorga

La construcción de la sacristía comportó la culminación de la reconstrucción de la catedral asturicense, iniciada en 1471. Ubicada al norte del transepto y al este del claustro, con los que se comunica, sustituyó a otra anterior de la que no tenemos noticias fidedignas sobre su configuración. Es de planta centralizada con forma de cruz griega, inscrita en un cuadrado, cubierta por una cúpula no trasdosada sobre pechinas, rematada por linterna que proporciona luz cenital. Los machones centrales, que reciben los arcos de medio punto sobre los que se apoya la media naranja, se resuelven en pilastras de fuste cajado y capiteles sencillos, unidos por un entablamento que recorre todo el perímetro. Resulta desahogada por sus proporciones y funcional por su formulación espacial. En los ángulos de la cruz se disponen cuatro pequeñas estancias auxiliares -usadas para archivo, almacén de objetos litúrgicos, útiles o cosas similares -, dejando así un ambiente diáfano para los cometidos esenciales de la sacristía. En las entradas de estas cámaras, concebidas como verdaderas fachadas, es donde se concentra el mayor alarde decorativo, ideado para monumentalizar el espacio principal, no el lugar al que dan paso.

¹ San Carlos BORRAMEO en *Instrucciones fabricae et supellectilis ecclesiasticae* (1577) fijó la forma y función de la sacristía, a la que dedicó el capítulo 28; véase la edición traducida: *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.

² Sobre esta cuestión pude consultarse BAÑO MARTÍNEZ, Francisca – *La sacristía catedralicia en la Edad moderna. Teoría y análisis*. Murcia: Universidad de Murcia, 2009, pp. 59-81.

³ RODRÍGUEZ LÓPEZ, Pedro – *Episcopologio asturicense*. Astorga: Imp. P. López, 1908, t. 4, pp. 46-51.

Al parecer, la cúpula originalmente estaba recubierta con pinturas, perdidas en el incendio provocado por las tropas napoleónicas en 1810⁴, lo que determinó una restauración para reparar los daños bélicos y la desaparición de los supuestos murales, además de otros elementos decorativos que enriquecían el conjunto.

La espléndida solería, realizada con piezas de buenos jaspes de diferentes colores, dibuja formas geométricas que, gracias al plan de teselación rómbica, hacen eficaces juegos ópticos. El resultado es muy atractivo y sirve para realzar el conjunto con un material noble y un diseño llamativo.

Las obras de la sacristía comenzaron en 1772⁵, seguramente siguiendo las trazas y condiciones del que fuera maestro de la catedral hasta ese año, Gaspar López, arquitecto de formación clasicista como queda patente en los elementos arquitectónicos utilizados. Al año siguiente estaba ya al frente de los trabajos José Francisco Terán⁶, que se encargaría de dirigir la obra hasta la conclusión hacia 1780⁷. Fue este un personaje polifacético, con obras en una amplia geografía, cultivando diversas artes. Lo mismo dirigió la construcción de la sacristía y el claustro de la catedral de Astorga, que reconoció el estado de la catedral de Lugo tras el terremoto de Lisboa, reparó el puente de Valimbre, realizó las pinturas murales de los presbiterios de las

⁴ Así lo considera RODRÍGUEZ, Matías – *Historia de la muy noble, leal y benemérita ciudad de Astorga*, Astorga: Imp. P. López, 1909, p. 548; también lo recoge GONZÁLEZ GARCÍA, Miguel A. – José Francisco Terán, polifacético arquitecto de la catedral de Astorga en el siglo XVIII. *Astórica*, Astorga: Centro de Estudios Marcelo Macías. 30 (2011), p. 108.

⁵ VELADO GRAÑA, Bernardo – *La catedral de Astorga y su Museo*. Astorga: Museo Catedral Astorga, 1991, p. 183.

⁶ Tanto VELADO GRAÑA, Bernardo – *La catedral...*, p. 183, como GONZÁLEZ GARCÍA, Miguel A. – José Francisco Terán..., p. 106, atribuyen a Terán el proyecto, pero sin justificación documental, más allá de constatar que dirigió los trabajos como maestro de obras. Así consta en un auto de 1773 para tomar un censo de 100.000 reales con el que poder afrontar la obra, Archivo Diocesano de Astorga (A.D.A.), *Procesos*, caja 2557, expediente 7 s/f.

⁷ Se pidieron nuevos censos en junio de 1778 y febrero de 1779 para finalizar la obra, A.D.A., *Procesos*, caja 2557, expediente 7 s/f.

catedrales de Lugo y Mondoñedo⁸, trazó el retablo mayor de esta y los del santuario de Castrotierra, además de tallar la imagen del Nazareno de la cofradía de la Vera Cruz de Astorga o dorar retablos, entre otros ejemplos. Prueba de su prestigio es el nombramiento como maestro de obras de la catedral de Astorga, cargo que ostentó hasta su muerte en 1786⁹.

2. Amueblamiento de la Sacristía

Una vez terminada la edificación se procedió al amueblamiento, con el objetivo de cumplir de manera efectiva las múltiples funciones propias de este espacio con la dignidad debida. Para hacerlo se siguió el gusto dominante en la decoración de interiores en la España de la segunda mitad del siglo XVIII, teniendo muy presente que por esta sala pasaban con frecuencia el obispo, los capitulares y otras personalidades.

La antigua sacristía tenía algunos buenos muebles que se adaptaron a la actual disposición, aunque transformándolos para armonizarlos con la moderna imagen que se pretendía conseguir. No obstante, hubo que hacer de nuevo la mayoría con funcionalidad específica y estética propia de la época.

⁸ Sobre estas pinturas realizadas entre 1769-1777, véase, FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, Enrique – La pintura neoclásica en Galicia, en FERNÁNDEZ, Xoxé, ed. – *Experiencia y presencia neoclásicas. I Congreso nacional de historia de la arquitectura y del arte*. La Coruña: Universidad de la Coruña, 1994, pp. 75-87; FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, Enrique – Aproximación a la historia de la pintura gallega de la segunda mitad del siglo XVIII, *ADAXE*, Santiago de Compostela: 9 (1993), pp. 35-51; MONTERROSO MONTERO, Juan M. y FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, Enrique – *A Pintura mural nas catedrais galegas*. Santiago de Compostela: Tórculo Edicións, 2006; FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, Enrique – El lenguaje pictórico mariano de la capilla mayor de la catedral de Mondoñedo. *ADAXE*, Santiago de Compostela: 7 (1991), pp. 43-51; YZQUIERDO PERRIN, Ramón – Arquitectura neoclásica en la catedral de Lugo, en FERNÁNDEZ, Xoxé, coord. – *Experiencia y presencia...*, p. 111; CAL PARDO, Enrique – *La catedral de Mondoñedo*. Lugo: Gráficas Bao, 2002, pp. 49-50; LÓPEZ CALDERÓN, Carme – El programa iconográfico del presbiterio y crucero de la catedral de Mondoñedo (1769-1773) y la reconstrucción de la prueba perdida. *Cuadernos de Estudios Gallegos*, v. 60, n.º 126 (2013), pp. 255-294; FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, Enrique y MONTERROSO MONTERO, Juan M. – Ecclesia, Domus et Mullier. Fundamentos iconográficos para el estudio de las pinturas de José de Terán en la catedral de Mondoñedo, en SINGUL, Francisco, dir. – *Rudesindus. La tierra y el templo*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2007, pp. 187-205.

⁹ Sobre la biografía artística de Terán y sus principales obras, véase GONZÁLEZ GARCÍA, Miguel A. – *Op. cit.*, pp. 95-132.

2.1. Retablo-relicario

Poseía la catedral un excelente retablo-relicario, tanto por la categoría de la colección de reliquias de santos y mártires, como por la calidad artística de sus componentes. Es obra del siglo XVI, formado por un elemental esquema de cuadrícula bajo arcosolio, con cinco cuerpos y encasamientos que resultan de la intersección de entablamentos y dobles columnillas clasicistas, donde reposan los relicarios con variedad de formas y rica policromía, alguno de los cuales llega a tener carácter de escultura por la notable definición del personaje al que representa¹⁰.

Para resguardar este valioso tesoro religioso y apostando por la estética del momento, se encargó un cierre a modo de armario con grandes y sólidas puertas. A esta estructura de carácter funcional se le dio forma de retablo, lo que no solo actualizaba al antiguo, sino que también servía para conferir una carga iconográfica de contenido doctrinal mediante pinturas y esculturas (fig. 1).

El contrato para su realización, por la cantidad de siete mil reales de vellón, se firmó el 23 de abril de 1777 con Joaquín García, escultor tallista como le define el documento, que estaba obligado a seguir las trazas y condiciones elaboradas previamente por el maestro de la catedral José Francisco Terán¹¹. No sabemos, por ahora, quien es el autor de la obra escultórica que completa el retablo, que tanta importancia tiene en su definición, porque el escrito contractual no lo especifica, quedando su adjudicación para otro posterior que todavía no hemos localizado¹². Desconocemos su nombre, pero podemos afirmar que su arte era de elevada categoría a la vista del trabajo desplegado aquí.

El retablo está ubicado en el testero norte, estudiadamente integrado en la arquitectura, de manera que la corta bóveda de medio punto del brazo de la cruz sirve de

¹⁰ Responde al modelo de retablo-relicario caracterizado por MARTÍN GONZÁLEZ, Juan J. – *El retablo barroco en España*. Madrid: Ed. Alpuerto, 1993, p. 18; MARTÍN GONZÁLEZ, Juan J. – Avance de una tipología del retablo barroco. *Imafronte*. Murcia: Universidad de Murcia. 3-4-5 (1987-89), p. 132.

¹¹ Archivo Histórico Provincial de León (A.H.P.L.), *Protocolos de Francisco Xavier Molina*, Caja 10.491/ sig. 2.465, fol. 244 r. y v.: "...parezieron presentes Joachim Garcia escultor tallista... que haviendo salido a publico remate la obra del retablo que se a de hazer para la sachristia de esta Santa Yglesia Catedral y el respaldo de los caxones de la misma, con presenzia de las plantas hechas por Don Joseph Teran, maestro de esta Sta. Yglesia... y se remató en el otorgante como mas benefico posterior en la cantidad de siete mil reales de vellon... quedando de su cargo por esta el poner todos los materiales y trabajos... y concludido la de su encargo la arán a vista y aprobacion del dicho Don Joseph Teran..."

¹² A.H.P.L., *ibidem*, "...escepción de la escultura, que esta queda por separado y la abrá de hazer facultatibo de ella".



Fig. 1 – Retablo-relicario. Sacristía de Astorga. Copyright @cabildo catedral de Astorga.

perfecto encuadre. A su vez, las extensiones laterales, a modo de dos complicadas alas compuestas a base de rocallas, actúan de marco para las dos puertas que dan acceso a las estancias posteriores y sirven también de pedestales para sendas esculturas que representan a los obispos asturicenses san Efrén (legendario primer obispo de Astorga) y san Dictino (c. 420). Estos personajes, revestidos con atuendos y emblemas episcopales a la moda de la época moderna a pesar de su cronología, son notables obras de madera con buena policromía y trabajo de estofado, un estudiado juego de pliegues y una correcta definición de las texturas de los ropajes en suave movimiento. Esta composición, que amplía el espacio del retablo lateralmente más allá del rectángulo tradicional, es una versión simplificada de la misma que había utilizado Terán con éxito en el retablo de la catedral de Mondoñedo, diseñado en 1769¹³.

La estructura del mueble es sencilla, basada en un solo cuerpo sobre la predela, más las alas descritas. Se remata con un entablamento que da paso a una especie de ático o peineta entre dos angelotes, que acoge un busto de la Virgen dentro de un marco de rocalla y ramajes florales, rodeado de alargados rayos de valor enfático. La talla tiene las mismas características vistas en los obispos citados.

La planta del retablo, de forma mixtilínea y dibujo cóncavo-convexo de buscado dinamismo, se transmite al alzado mediante las columnas de orden compuesto que flanquean el armario, y al entablamento, donde se combinan las molduras lisas con cartuchos vegetales y espejos. Estos se repiten en los pedestales y aportan un vistoso juego mediante la multiplicación de imágenes y las perspectivas que originan, artificio tan apreciado durante todo el Barroco. Los fustes de las columnas no tienen estrías y se adornan con relieves de trazo delicado y afán por el detalle, muy lejos de aquellas placas adventicias que con tanta profusión utilizaron los seguidores de Narciso Tomé.

Al ser en realidad un relicario cerrado, no tiene sagrario a la vista, aunque sí una mesa de altar delante que sirve de alto zócalo. El frente se resuelve en cuatro gruesas puertas. Las inferiores, a modo de predela, se adornan con dos angelotes que escoltan a una gran rocalla que aloja las dos cerraduras que aseguran el contenido guardado tras ellas. Las superiores, de considerable altura, tienen sendas pinturas ovaladas con los retratos de los obispos asturicenses san Genadio (899-920), eremita que fundó varios monasterios en El Bierzo, y santo Toribio (c. 402-476), patrono de la

¹³ El diseño de Terán lo ejecutaron José Antonio de Castro, Agustín Baamonde y Juan Riobóo, véase FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, Enrique – *El lenguaje pictórico...*, pp. 43-44; CAL PARDO, Enrique – *La catedral de Mondoñedo...*, pp. 43-49, la transcripción del contrato se puede consultar en las páginas 78-79.



Fig. 2 – Retablo-relicario. Detalle. Sacristía de Astorga. Copyright @cabildo catedral de Astorga.

diócesis, quien trajo de Jerusalén el *Lignum Crucis* que custodia hoy el monasterio de Santo Toribio de Liébana¹⁴. De nuevo nos encontramos ante venerables prelados del lugar, mostrando una augusta iconografía episcopal que busca remarcar la primacía episcopal en el recinto catedralicio, incluso sobre el poder del cabildo.

¹⁴ Sobre estos obispos, véase GONZÁLEZ GARCÍA, Miguel A. – La Catedral, espacio para la memoria de los Obispos de Astorga. *Revista de los amigos de la catedral de Astorga: Astorga* 19 (2013), p. 13.

La madera del armario está completamente recubierta por un interesante trabajo de dorado al agua y bruñido, que aporta riqueza y la correspondiente suntuosidad que requiere su cualificada misión. Mediante la combinación de mate y brillo, acoplada a un trabajo manual de grabado con buril para representar motivos geométricos o vegetales incisos, se consigue un efectismo que dota a gran parte de la superficie de una apariencia que recuerda al tejido adamascado, con reflejos metálicos de enorme vistosidad que se acentuarían con el vibrar de las luces de las velas (fig. 2). Lo más seguro es que el propio Terán realizara este trabajo, pues era reconocido por esta actividad desde tiempo atrás, apareciendo consignado como “dorador” en el Catastro de Ensenada de mediados del siglo XVIII, cuando todavía vivía en la ciudad de León, ganando entonces con su oficio 1.260 reales¹⁵.

El retablo es un buen ejemplo de la estética rococó española, que depuró las formas recargadas del barroco castizo, recuperó ciertos componentes clasicistas y adoptó elementos llegados desde Francia, como la rocalla. El exceso de mazonería barroca fue sustituido por amplias superficies que acogían una decoración más sutil y elegante, de recuerdos cortesanos. Sin embargo, no sigue las pautas que quiso imponer Felipe V al arte español cuando instauró la dinastía borbónica. Tampoco las pretendidas por Carlos III con el advenimiento de las primeras ideas ilustradas, durante cuyo reinado se promulgaron los reales decretos de 23 y 25 de noviembre de 1777 firmados por el conde de Floridablanca, legislando la supervisión por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de los nuevos proyectos arquitectónicos y su decoración¹⁶. El primer objetivo de estas leyes era imponer el considerado “buen gusto”, con la intención de erradicar el Barroco en beneficio de las ideas neoclásicas. El segundo era prohibir la madera en los retablos, con el fin de evitar los temidos incendios en las iglesias. En ambas cuestiones esta obra contradice la normativa. Realizado en madera y completamente dorado, cuando ya se recomendaba el uso de materiales pétreos, es un claro exponente del gusto de un grupo social conservador, como era una parte importante del estamento eclesiástico, todavía arraigado en formas

¹⁵ LLAMAZARES, Fernando – *El retablo barroco en la provincia de León*. León: Universidad de León, 1991, p. 31. También doró y policromó el retablo de San Martín de Benavides de Órbigo en 1780, según el contrato que transcribe GONZÁLEZ GARCÍA, Miguel A. – José Francisco Terán..., pp. 126-127.

¹⁶ Este tema ya fue estudiado por BÉDAT, Claude – *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1989; MARTÍN GONZÁLEZ, Juan J. – Comentarios sobre la aplicación de las Reales Órdenes de 1777 en lo referente al mobiliario de los templos, *BSAA*. Valladolid, 58 (1992), pp. 489-497, MARTÍN GONZÁLEZ, Juan J. – Problemática del retablo bajo Carlos III, *Fragmentos*, Madrid: Ministerio de Cultura. 12-14 (1988), pp. 33-43.

tradicionales de las que se consideraban guardianes, y que veían con malos ojos la imposición otra vez de los ideales clásicos, sentidos como extraños a España. Para permitir la viabilidad de la empresa contribuyó la circunstancia de que su construcción empezara pocos meses antes de la publicación de los decretos citados, eludiendo así la nueva normativa que podría haber desbaratado el proyecto.

2.2. Cajonería y respaldar

En los laterales oriental y occidental, encajadas entre los muros de los brazos del crucero, se disponen sendas cajoneras de nogal de más de ocho metros de largo cada una. Son idénticas entre sí, formadas por dos órdenes de tres grandes cajones, planeados para albergar las vestiduras litúrgicas lo más extendidas posibles y evitar así pliegues y arrugas, más otros dos de menor tamaño en los laterales, permitiendo disponer de una amplia meseta superior. Los frentes de los cajones son alabeados, jugando con la suave transición de cóncavo a convexo, adornados mediante la alternancia de cartuchos rehundidos y resaltos de formas mixtilíneas planas, combinando la madera vista con el brillo metálico de los tiradores y las exageradas bocallaves. El volumen y la rotundidad de los trabajos lignarios propios del Barroco han sido sustituidos aquí por la sutileza de las ligeras formas onduladas de escaso volumen, más propio del Rococó (fig. 3).

Tanto el diseño de la composición como la semejanza de líneas decorativas y el sentido dinámico del frente del mueble, tienen claras concomitancias con el retablo visto y con el testero que tratamos a continuación. Ambas son obras documentadas de José Francisco Terán, lo que nos permiten atribuir la traza de las cajoneras al mismo autor, coadyuvando a esta afirmación el hecho de estar realizadas indiscutiblemente para el lugar de nueva construcción que ocupan.

Como suele ser habitual en las sacristías de cierta categoría, la cajonería viene adornada con un respaldar decorativo de gran tamaño, con el fin de magnificar el mueble. Al mismo tiempo constituye un soporte ideal para albergar un programa iconográfico seleccionado con el fin de incitar a reflexionar a todos los que frecuentan este lugar, orientando su comportamiento mediante la imitación de los modelos propuestos, sirviéndose para ello de los medios retóricos de la persuasión.

El encargado de realizar los respaldos fue Joaquín García, siguiendo, una vez más, las trazas dadas por Terán, como ya vimos en el documento del retablo¹⁷. La

¹⁷ A.H.P.L., *Protocolos de Francisco Xavier Molina*, Caja 10.491 / sig. 2.465, fol. 244 r. y v.: "...y el respaldo de los caxones de la misma, con presenzia de las plantas hechas por Don Joseph Teran".



Fig. 3 – Cajonerías y respaldar. Sacristía de Astorga. Copyright @cabildo catedral de Astorga.

estructura es idéntica en ambos, conformada por tableros de madera dorada al agua, divididos en cinco tramos que disminuyen de tamaño dos a dos, desde el central hacia los extremos, separados por pilastras de aspecto clasicista. Están rematados por un coronamiento de formas mixtilíneas y gran dinamismo, entre florones que se sitúan en línea con las pilastras que marcan el ritmo de la composición. En cada intercolumnio hay una pintura dentro de un marco que va cambiando de forma. El central, más amplio, es elíptico, los siguientes son circulares y los situados en los extremos mixtilíneos. Cada lienzo representa a un santo que tuvo una vida modélica y que, a pesar de las penalidades o incluso del martirio más cruento, mantuvo la dignidad, acrecentó su fe y no cesó en ningún momento de adorar a Dios. Esas son las razones de su presencia en este espacio donde los sacerdotes preparan las ceremonias litúrgicas. Los hombres y mujeres elegidos se muestran como *exempla*

de virtud, representativos de unos méritos espirituales defendidos hasta la muerte. Su presencia quiere fomentar la virtud de los eclesiásticos que pasan a menudo frente a ellos y recordarles sus obligaciones morales.

Observamos que en la disposición de los temas pictóricos también hay una estudiada simetría entre cada respaldar. En ambos casos, el cuadro central describe una escena con varios personajes y composición más complicada. En los siguientes los protagonistas son santos, mientras que en los extremos son santas.

El respaldar situado en el lado oeste representa en el centro el martirio de san Lorenzo¹⁸, dispuesto sobre la parrilla que avivan los herejes, con las ropas despojadas al diácono, la característica dalmática, en primer término; mientras, un grupo de personas señalan la estatua de una diosa de la antigüedad como referente.

En el cuadro situado a la izquierda aparece San Blas, revestido de obispo a la moda moderna, mártir que llevó una vida eremítica en una cueva del bosque del monte Argeus. Fue torturado y decapitado en época del emperador romano Licinio¹⁹.

A la derecha, San Florencio de Estrasburgo, otro ermitaño que fue nombrado obispo por el rey Dagoberto II²⁰. Es un anciano ubicado en un paisaje natural y vestido de forma similar a san Blas.

En un extremo está la representación de Santa María Magdalena penitente, sentada en una gruta ante una mesa meditando ante una calavera, un crucifijo y un libro que tiene abierto, teniendo cerca un látigo para practicar la penitencia²¹. Sigue la iconografía habitual de la época para describir esta etapa de su hagiografía. Era considerada un símbolo de la penitencia, por lo que el Barroco la utilizó con frecuencia para fomentarla.

En el otro extremo vemos a Santa Clara de Asís, vestida con el hábito franciscano (fue fundadora de la orden de clausura de las clarisas, de regla muy austera) y portando una custodia, en recuerdo del pasaje de su vida en el que hizo retirarse a los sarracenos empuñando el ostensorio con la Sagrada Forma²².

Anotamos que en estas representaciones es recurrente el tema eremítico, con la reclusión, la austeridad y la oración como ejemplo de actuación virtuosa. También es

¹⁸ Para analizar la iconografía remitimos a RÉAU, Louis – *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*. Barcelona: Ed. del Serbal, 1997, t. 2, v. 4, pp. 255-261.

¹⁹ *Ibidem*, t. 2, v. 3, pp. 229-235.

²⁰ *Ibidem*, t. 2, v. 3, pp. 534-536.

²¹ *Ibidem*, t. 2, v. 4, pp. 293-306.

²² *Ibidem*, t. 2, v. 3, pp. 309-312.

interesante constatar que los obispos son presentados como muestra de ascetismo y vida retirada de los placeres terrenales, sin duda una alusión dirigida a la máxima dignidad de la catedral.

Sobre el centro de la cajonería oriental vemos a San Vicente de Zaragoza, diácono de san Valerio, que sufrió un martirio similar al de San Lorenzo, siendo precisamente el lienzo con el que hace pareja en el otro respaldar. Está representado semidesnudo, encadenado de pies y manos en una celda, aludiendo al tormento que sufrió al acostarlo sobre trozos de arcilla después de no haber muerto cuando fue colocado en la parrilla sobre ascuas²³. Completa la escena la presencia de ángeles que vienen a reconfortarle.

En el cuadro de su derecha vemos el momento en el que un soldado va a decapitar a san Marcelo, centurión romano y mártir, nombrado patrono de la ciudad de León porque tradicionalmente se creía que estuvo allí con la Legio VII²⁴. Detrás de la escena hay un edificio que podría hacer referencia a alguna de las puertas de la muralla de León.

A su izquierda, San Agapito mártir, en actitud de comunicación con la divinidad, emplazado en un paisaje natural con una arquitectura clasicista a la izquierda. Está acompañado de tres fieros leones, que sin embargo nada le hacen y parecen respetarlo, como cuenta la leyenda que sucedió en su suplicio²⁵.

En el extremo izquierdo aparece Santa Dorotea. Lleva en la mano derecha la palma, símbolo del martirio, y detrás aparece la escena de la decapitación que sufrió por mantener su virginidad²⁶.

En el extremo derecho tenemos a Santa Inés, virgen y mártir. Está de pie, coronada de flores, con un cordero en brazos (debido a la raíz de su nombre *Agnus*, cordero en latín) y una palma en la mano²⁷. Al fondo se ve la escena de su degollación, a la que asiste un ángel para coronarla y darle la palma martirial.

En este respaldar la idea temática hace especial hincapié en la representación de los martirios de los santos por mantenerse fieles a los principios cristianos, siendo

²³ *Ibidem*, t. 2, v. 5, pp. 322-328.

²⁴ RISCO, Manuel – *España Sagrada*, tomo XXXIV. Madrid: Imprenta Pedro Marín, 1784, pp. 336-337; MONREAL TEJADA, Luis – *Iconografía del cristianismo*. Barcelona: Ed. El Acantilado, 2000, pp. 341-342.

²⁵ RÉAU, Louis – *Iconografía del cristianismo...*, t. 2, v. 3, p. 28.

²⁶ *Ibidem*, t.2, v. 3, pp. 407-409.

²⁷ *Ibidem*, t. 2, v. 4, pp. 109-114.

los ejemplos de virginidad y la presencia de ánimo ante la adversidad los temas relevantes que se exponen a la meditación de los sacerdotes.

Con respecto a la autoría de las pinturas, no están firmadas ni hay documento alguno que las refrende. Ahora bien, sabemos que José Terán era un afamado pintor del que conocemos varias obras certificadas documentalmente. Disponemos del contrato rubricado en 1763 por “...José Terán, vecino de la ciudad de León, maestro de arquitectura y pintura... para hacer un monumento todo nuevo y de perspectiva y pintura” para la catedral de Astorga²⁸. Al parecer este monumento de Semana Santa era de grandes dimensiones, pero no lo conocemos porque se perdió en los sucesos de la Guerra de la Independencia. Por el contrario, conocemos y tenemos documentación acreditativa de los notables murales al óleo que pintó en los presbiterios de las catedrales de Lugo y Mondoñedo, citados más arriba. También se le atribuyen las pinturas murales del camarín del santuario de Nuestra Señora de Castrotierra²⁹, además de las hipotéticas de la propia sacristía. Teniendo en cuenta estas referencias y el hecho de que Terán dio las trazas para los respaldares, es comprensible pensar que fuera él mismo quien se encargase de realizar este repertorio pictórico. Abundando en ello, si comparamos las pinturas citadas con las que vemos en la sacristía, constatamos una similitud estilística innegable, propia del hacer de Terán, tanto en la composición de los personajes, posturas, actitudes y fisonomías, como en los ambientes con los que recrea las escenas religiosas, salvando las lógicas distancias entre un gran mural y una pequeña obra de caballete. Además, destacamos que también parece distintivo del autor el uso de un programa iconográfico meditado y estructurado, propio de un intelectual versado en la temática religiosa y sus significados, según demostró en las paredes catedralicias que tanta fama le dieron.

Por las mismas razones atribuimos a su pincel los retratos de los obispos que ocupan los óvalos de las puertas del retablo-relicario, vistos anteriormente.

2.3. Canapés

Además de los grandes muebles, hay otros que, aunque secundarios, son imprescindibles para el funcionamiento diario de la sacristía.

²⁸ GONZÁLEZ GARCÍA, Miguel A. – José Francisco Terán..., pp. 97-101. El contrato de la obra se puede consultar en A.H.P.L., *Protocolos de Francisco Xavier Molina*, Caja 10.479, fol. 558.

²⁹ GONZÁLEZ GARCÍA, Miguel A. – José Francisco Terán..., pp. 122-125.

En mayo de 1777, Marcelo López y Tomás González firmaron un contrato por la cantidad de 1.400 reales para realizar seis canapés de madera de nogal³⁰. Los ebanistas se comprometieron a realizarlos "...con arreglo al diseño o plantilla que nos diere Dn. Josef Terán maestro de las obras y fábrica de la santa appóstolica yglesia cathedral"³¹. Por lo tanto, de nuevo, debemos considerar a Terán como autor intelectual de los muebles, a pesar de que no fuera el factor material del trabajo de ebanistería, pues a él se debe la traza.

En la actualidad hay tres canapés en el interior de la sacristía que, por los especiales estilemas que muestran, podemos considerar propios de la fecha citada y, por lo tanto, serían los encargados entonces³². De diseño bastante sobrio, como corresponde a su ubicación, los tres tienen la misma apariencia, hasta el punto de que podemos considerarlos idénticos, salvo las peculiaridades propias del trabajo manual y el distinto deterioro que ha ejercido el paso del tiempo en cada uno de ellos. Son de dos plazas, aunque el respaldo es único, y hoy no tienen brazos, pero suponemos que originalmente los tendrían. Se apoyan en tres pares de patas del modelo cabriolé, unidas por una chambrana, para dar mayor estabilidad al asiento, con travesaños de diseño curvilíneo en forma de doble H. El faldón delantero dibuja una línea mixtilínea de formas cóncavas y convexas de gran sentido decorativo y marcado dinamismo, que repite formas parecidas a las vistas en el retablo y en los testereros de las cajonerías. El respaldo, muy alto, tienen esquema triangular y en su línea ascendente la molduración va combinando curvas y contracurvas para animar el conjunto y reforzar la sensación ornamental, que alcanza su culmen en el copete, resuelto con una talla poco volumétrica pero muy marcada con roleos, rosetas, acantos y demás formas vegetales, de trabajo delicado y elegante, muy alejado de las pesadas formas barrocas de principios de siglo. Estos motivos se repiten, a modo de orla, en la primera curva del respaldo. Asiento y respaldo están hoy acolchados y tapizados en terciopelo rojo con el borde tachonado, probablemente igual que en su origen (fig. 4).

Las características descritas permiten ubicar los canapés dentro del mobiliario cortesano de estilo rococó, que caracterizó buena parte del reinado de Carlos III, llegado a España por línea directa desde Francia, donde tuvo su máximo apogeo durante

³⁰ A.H.P.L., *Protocolos de Francisco Xavier Molina*, Caja 10.491/ sig. 2.465, fol. 264 r. y v.

³¹ *Ibidem*.

³² GONZÁLEZ GARCÍA, Miguel A. – José Francisco Terán..., p. 112.



Fig. 4 – Canapé. Sacristía de Astorga. Copyright @cabildo catedral de Astorga.

la época de Luis XV y se extendió con profusión por toda Europa, permaneciendo vigente en algunos lugares muchos años más.

2.4. Consolas

En los ángulos de los cuatro machones que soportan la cúpula están encas-tradas otras tantas consolas con tapa de mármol pulido. El perímetro de la mesa queda marcado mediante una moldura de poco relieve que tiene el mismo diseño curvilíneo utilizado en los muebles vistos anteriormente, por lo que no dudamos en atribuir las al mismo diseñador y realizadas en la misma fecha. El faldón, muy corto y siguiendo la línea alabeada, se adorna con una banda dorada en la que se suceden de manera uniforme una serie ininterrumpida de hojas de acanto. El pie lo forma un águila, también dorada, con las alas desplegadas para ofrecer más amplitud en el



Fig. 5 – Consola y espejo cornucopia. Sacristía de Astorga. Copyright @cabildo catedral de Astorga.

asiento del tablero, que descansa sobre una bola apoyada en un pedestal de base poliédrica, aportando un carácter escultórico al mueble que le otorga prestancia y le hace ser más llamativo (fig. 5).

2.5. Espejos cornucopias

Asociados a las consolas encontramos otros tantos espejos, elementos que no puede faltar en una sacristía, pues aquí se atavían los eclesiásticos para asistir a los oficios religiosos y que por consiguiente son totalmente necesarios para comprobar el decoro con que se llevan las vestimentas litúrgicas antes de dirigirse al altar. Al estar concebidos con marcos de gran desarrollo superan su valor práctico y constituyen un elemento exornativo complementario. Además, tienen también valor espacial porque aportan mayor sensación de amplitud a la sala al multiplicar las perspectivas y generar sensación de profundidad. Suelen tener en los laterales unos brazos para poner velas e iluminar a quien se mira en ellos, de manera que la luz en movimiento del pábilo reverbera en el mismo espejo y proporciona un juego muy efectista. En la actualidad esta sensación se ha perdido al sustituir la iluminación de las viejas bujías de cera por las de bombillas eléctricas.

En esta ocasión contamos con cuatro espejos del modelo conocido habitualmente como cornucopia, de forma rectangular. Lo más llamativo son los marcos, dorados, exagerados y profusamente tallados, compuestos a base de rocallas, acantos y ramajes propios del rococó, que se prolongan en un copete muy desarrollado donde se combinan con interés dinámico los llenos con los vacíos, en una composición curvilínea que contrasta con la regularidad ortogonal del espejo. Su presencia se hace patente por las exageradas formas que lo adornan, acaparando la mirada del espectador y contribuyendo de esta forma en la consecución de un espacio ostentoso, además de cumplir con su misión (fig. 5).

3. Conclusiones

En el siglo XVIII las sacristías eran una pieza fundamental dentro del sistema litúrgico de las catedrales, por lo que era importante cuidar tanto la funcionalidad como la decoración interior, recurriendo, entre otras cuestiones, a la adaptación de un mobiliario que fueran tanto eficiente como artístico.

El amueblamiento de la sacristía supuso el punto final de la modernización de la catedral asturicense tras la restauración iniciada en el gótico, continuada en el renacimiento y concluida en el barroco, incorporando al edificio el gusto rococó que triunfó en el mueble español durante la mayor parte del reinado de Carlos III.

Las diferentes actuaciones, ejecutadas en un breve periodo de tiempo, tienen una clara unidad estilística, mezclando muebles de función eclesial con elementos de aspecto cortesano, con la clara intención de formar un todo estético armónico de interés ornamental, efectista y con predominio de las líneas curvas, que es una muestra del canto del cisne del último Barroco español.

Además de las cuestiones formales, que tienen que ver con la valoración artística, hay también un componente ideológico muy destacado, expresado a través de una iconografía elegida para hacer presente a los usuarios de este espacio religioso ciertos conceptos recurrentes de la doctrina católica. Asistimos así a una exaltación de determinados valores morales, por un lado, y al enaltecimiento de la figura del obispo, por otro, al disponer como protagonistas a distinguidos mártires y santos que se distinguieron por su defensa y práctica de la fe, o bien prelados insignes relacionados con la historia de la diócesis de Astorga, al modo de espejos en los que mirarse para seguir su ejemplo.

El diseño y la dirección de las obras que dieron vida a este espacio interior, por lo tanto su principio estético, es una empresa que debemos atribuir en su conjunto al maestro mayor de la catedral asturicense de entonces, José Francisco Terán, que se sirvió para ello del conocimiento que tenía de diversas disciplinas, desde la arquitectura a la pintura, pasando por la escultura, la ebanistería y la decoración de interiores. No obstante, Terán era primordialmente un diseñador y un director de obra, ya que la mayoría de las creaciones las proyectó para que fueran ejecutadas bajo su tutela por otros maestros especialistas en la materia, que podíamos denominar como prácticos, mientras él ejercía el papel de artista intelectual o teórico.



O mobiliário da Sala da Música do Palácio dos Carrancas: exemplo de um plano de coordenação global

Paula Fortuna de Oliveira

Museu Nacional de Soares dos Reis

Resumo

O planeamento da decoração interior encontra raízes desde o século XVII, sendo teorizado em manuais de arquitetura no século XVIII. Com desenvolvimento definitivo no período neoclássico, a planificação e unificação ornamental integrou então vários elementos da decoração interior, incluindo o mobiliário. No Porto, no Palácio dos Carrancas, sede do Museu Nacional de Soares dos Reis desde 1941, a Sala da Música, que preserva de forma quase integral a sua decoração original, foi herdeira e preserva as premissas desse movimento estético de cariz internacional.

Palavras-chave: Interior; planeamento; coordenação; mobiliário; Neoclássico.

Resumen:

El planeamiento de la decoración interior encontra raíces desde el siglo XVII, siendo teorizado en manuales de arquitectura en el siglo XVIII. Con desarrollo definitivo en el período neoclásico, la planificación y la unificación ornamental integró entonces varios elementos de la decoración interior, incluyendo el mobiliario. En Oporto, en el Palácio dos Carrancas, sede del Museu Nacional de Soares dos Reis desde 1941, la Sala de la Música, que preserva de forma casi integral su decoración original, fue heredera e preserva las premissas de esse movimiento estético internacional.

Palabras-clave: Interior; planeamiento; coordinación; mobiliário; Neoclássico.

Fundamentos da coordenação da decoração interior

As bases do planeamento do mobiliário em espaços interiores encontram referências desde meados do séc. XVII, surgindo a partir de 1650 em exemplos do arquitecto e desenhador de mobiliário Daniel Marot (1661-1752).

Foi no entanto desde as primeiras décadas do século XVIII em que França nos manuais destinados a alunos de arquitetura, artistas e artesãos integraram um espaço dedicado ao tema da distribuição e decoração de interiores. Sob uma procura

de harmonia e unidade na arquitetura, a extensão do projeto era remetida para a organização do espaço interior: constituíam componentes da decoração e alvo a projetar elementos como as estruturas apaineladas das paredes, portas, cornijas, tectos, tapeçarias e mobiliário¹. (fig. 1)

A importância da distribuição do mobiliário conduziu ao seu planeamento nos espaços mais relevantes da casa, nos aposentos de aparato ou de receção – estes eram situados ao nível do primeiro andar, com vista sobre o jardim e compostos por uma sequência de aposentos em *enfilade*. Aos diferentes aposentos eram dados distintos nomes podendo a designação ser indicada pelos atributos, normalmente induzidos pela escultura e pela pintura dos tectos, ou ainda por alegorias que adornavam as sobreportas, pilastras, fogões de sala e tremós².

Situado na parte interior entre as porta-janelas, o *Trumeau* deveria estar em direta proporção da largura do espaço interior que as separava, de forma a melhorar a solidez dos edifícios³. Ornamentado por um espelho, sob este eram preferencialmente colocadas mesas de mármore com pés de consola⁴. A utilização dos espelhos nestes locais, ocupando cerca de metade da largura das portadas, determinou as suas dimensões, tornando-os altos e estreitos.

Espelhos e fogões de sala constituíam pontos fulcrais na decoração interior: os espelhos aliavam à capacidade de reflexão e ampliação da luz, potencialidades decorativas. Os fogões de sala, focos de luz e de calor, conciliavam o papel de conforto com o lugar cimeiro, ocupando o centro da sala, na hierarquia dos aposentos – o destaque ornamental conferia elegância e sumptuosidade, princípios caros à decoração interior deste período.

¹ Este texto corresponde a partes dos capítulos I e III da Dissertação de Doutoramento apresentada à Universidade de Santiago de Compostela, "Interiores Neoclássicos Civis do Porto: evolução setecentista de uma estética global", 2011.

² BLONDEL, Jacques-François – *De La Distribution des Maisons de Plaisance, et De La Décoration Des Edifices en General*. Paris: Chez Charles-Antoine Jombert, 1738, II, pp. 122-123.

³ JOMBERT, Charles Antoine – *Architecture Moderne ou L'Art de Bâtir Pour Toutes Sorte de Personnes*. Paris: Chez L'Auteur, 1764, pp. 120 e ss.

⁴ BLONDEL – *Architecture Française ou Recueil des Plans, Elévations, Coupes et Profils Des Eglises, Maisons Royales, Palais, Hôtels & Edifices les plus considérables de Paris, ainsi que des Châteaux & Maisons plaisance situés aux environs de cette Ville, ou en d'autres endroits de la France, bâtis par les plus célèbres Architectes. & mesurés exactement sur les lieux. Avec la description de ces Edifices, & des dissertations utiles & intéressantes sur chaque espèce de Bâtiment*. Paris: rue Dauphine, Chez Charles-Antoine Jombert, 1752, I, pp. 120-121.

Assim, conceitos como a importância decorativa do fogão de sala, a relevância da presença dos espelhos, a importância, para a conquista da harmonia e simetria, da distribuição dos móveis numa sala, constituíram preceitos teorizados e desenvolvidos para os espaços interiores domésticos em França no século XVIII.

O planeamento do espaço interior suscitou o aprisionamento dos objetos, incluindo o mobiliário, ao local para onde tinham sido concebidos:

“Il est vrai que l’amour de la symétrie occasionne une dépense considérable pour ces derniers genres de meubles, & qu’il n’est presque plus possible de faire usage de ceux d’une pièce pour une autre (...) les tables de marbre, les bronzes, les estrades, les cheminées, les trumeaux de glace, ne peuvent être séparés des appartements pour lesquels ils sont faits.”⁵

Os princípios estabelecidos na tratadística setecentista francesa para a decoração interior foram divulgados e interpretados em ampla escala, alcançando alargados limites cronológicos.

No período neoclássico, o planeamento do espaço interior e a sua coordenação atingiram um pleno desenvolvimento. Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), personalidade ímpar do neoclassicismo desenvolveu uma poderosa ação como *designer* no domínio das artes decorativas, faceta menos conhecida da sua polivalente produção artística, proporcionando um contributo pioneiro para o desenvolvimento do tema⁶. A sua perspetiva no domínio do espaço interior visava uma integração de elementos decorativos onde incluiu mobiliário, decoração mural e outros acessórios ornamentais⁷, bases teóricas da fundamentação da unidade artística do espaço interior neoclássico⁸.

A decoração interior inglesa assumiu no entanto a liderança estética neste período. O arquitecto Robert Adam (1728-1792), nascido na Escócia, desenvolveu numa longa carreira um criativo estilo com base na assimilação da Antiguidade, a par de um amplo sentido ornamental. Adam foi um intérprete junto de uma aristocracia culta

⁵ BLONDEL – *Op. cit.*, 1752, I, p. 122.

⁶ Encontra-se na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, Biblioteca Joanina, Fundo do Livro Antigo, a obra editada por Giovanni Battista Piranesi, *Diverse maniere d’adornare i cammini ed ogni altra parte degli edifizj desunte dall’ architettura egizia, etrusca, greca e romana*, de 1769.

⁷ WILTON-ELY, John – *Piranesi as Architect and Designer*. New York: The Pierpont Morgan Library, 1993, p. 4.

⁸ IDEM, *ibidem.*, p. 135.

que realizava o *Grand Tour* e assimilava o fascínio da descoberta da Antiguidade, trazendo para os seus espaços interiores todo o encantamento do mundo antigo, adaptado a uma vivência contemporânea⁹. O seu estilo integrava dois conceitos fundamentais, o uso do ornamento e a insistência de uma completa coerência estilística entre todos os elementos decorativos: o controlo do resultado era alcançado através da realização de minuciosos desenhos onde integrava todos os detalhes¹⁰. Todos os componentes eram incluídos numa amplo esquema ornamental, conferindo desta forma aos espaços uma total unidade estética. Difundindo os seus desenhos através da edição em fascículos em *The Works in Architecture of Robert and James Adam*, publicação faseada a partir de 1778, teve um papel significativo na difusão do seu estilo e do seu conceito global de interior, refletido nas ilustrações incluídas¹¹.

Referências estéticas na cidade do Porto

Ecos deste movimento estético chegaram à cidade do Porto no período neoclássico:

as influências que coexistiram nos espaços interiores se filiam em programas decorativos de ascendência inglesa, país com ampla influência cultural na cidade, e de Itália, através da presença de importantes obras de ornamentação neoclássica em fundos documentais, e ainda da presença nos últimos anos do século XVIII, de um artista que atuou neste domínio artístico.

Um crescente número de publicações projetaram os novos fundamentos da decoração interior inglesa: publicados entre 1780 e 1815, cerca de trinta livros contendo *designs* para casas de campo foram editados em Londres. Este acréscimo de edições procurava atingir esferas sociais detentoras de um interesse cada vez mais generalizado pelo tema. Os tratados de arquitetura de James Lewis (c. 1751-1820)¹²,

⁹ HARRIS, Eileen – *The Genius of Robert Adam his interiors*. London: Yale University Press, New Haven, 2001, pp. 2, 3.

¹⁰ HARRIS – *Op. cit.*, p. 86.

¹¹ SNODIN, Michael, STYLES, John – *Design & Decorative Arts, Georgian Britain, 1714-1837*. London: V&A Publications, 2004, p. 86.

¹² LEWIS, James – *Original Designs in Architecture consisting in plans, elevations, and sections, for villas, mansions, town-houses, & C. and a new design for theatre. With descriptions, and explanations of the plates, and an introduction to the work*. London: Printed for the author, 1780.

e de William Thomas (act. 1783)¹³, desenhadores e arquitectos, inserem-se neste acréscimo de publicações, e pertenceram à Academia Real de Marinha e Comércio¹⁴. Os planos de decoração interior incluídos nestas obras refletem os ideais de conforto e de elegância doméstica estabelecidos em programas decorativos precursores de Robert Adam (fig. 2).

Igualmente as principais séries de gravuras do estucador e mestre de ornamentação Giocondo Albertolli (1743-1839), excepcional intérprete da decoração interior nas décadas de setenta e oitenta do século XVIII em Itália, e que influenciaram durante anos o gosto da decoração neoclássica, chegaram às coleções portuenses¹⁵.

Giocondo Albertolli, segundo a opinião de um dos seus biógrafos, foi na sua época o maior estucador europeu. Artista identificado como próximo do gosto francês, foi influenciado pela figura tutelar do arquitecto Ennemond Petitot (1728-1792) durante o período de formação na Academia de Parma, desenvolvendo as linhas fundamentais de criação dirigidas para a interpretação da decoração antiga, integrando-a no conhecimento profundo dos mestres de Quinhentos.

Albertolli tornou-se um intérprete junto da aristocracia da decoração interior de vários palácios¹⁶, exercendo a sua atividade em várias cidades italianas, mas foi em Milão que realizou os seus mais prestigiados trabalhos, como a decoração do Palácio Real em 1778 e o de Vila de Monza, onde foi o responsável pelos projetos de decoração das salas e desenho do mobiliário. Nessa cidade, na Academia de

¹³ Thomas, William – *Original Designs in Architecture by William Thomas, M.S.A. Architect and Surveyor Consisting of Twenty-seven Copper-Plates, in Folio; wich contain Plans, Elevations, Sections, Ceilings, and Chimney Pieces, for Vilas and Town Houses: Designs for Temples, Grottos, Sepulchers, Bridges, &c, in the most approved taste. To which are prefixed, a Suitable Introduction, and a Description, explaining the Several Designs.* London, Printed for the author, No 5, Portland Road, 1783.

¹⁴ Pertencem ao acervo da Biblioteca do Fundo Antigo da Universidade do Porto. As obras constam do Inventário dos objetos da aula de desenho datado de 1805, e a primeira referenciada, de James Lewis, é autografada pelo pintor Francisco Vieira Portuense, fazendo parte da coleção remetida de Londres pelo pintor, com destino à aula de desenho da Academia.

¹⁵ Álbum de gravuras pertencente ao Museu da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto. Não possui frontispício nem página de rosto e inclui gravuras pertencentes às séries *Ornamenti Diversi Inventati Disegnati ed eseguiti Da Giocondo Albertolli. Professore d'Ornati nella Reale Accademia di Belle Arti in Milano. Incise da Giacomo Mercoli Luganese. Si vedono dallo stesso Albertoli in Milano, 1782; Alcune Decorazioni Di Nobili Sale ed Altri Ornamenti di Giocondo Albertolli Professore Nella Reale Accademia Delle Belle Arti in Milano Incisi da Giacomo Mercoli e da Andrea de Bernardi, 1787.*

¹⁶ COLLE, Enrico – *Giocondo Albertolli, I reportori d'ornato.* Milano: Silvana Editoriale, 2002, p. 45.

Belas-Artes de Brera, exerceu ainda a função de professor, dirigindo a famosa Aula de Ornato¹⁷.

Com base na sua experiência de ornamentista, e na posse de material utilizado na decoração de numerosas residências da Lombardia que tinham aderido ao estilo neoclássico até ao início dos anos oitenta, Albertolli publicou em 1782 a sua primeira e principal coleção¹⁸, *Ornamenti Diversi* (...)¹⁹. As séries de gravuras ilustram o seu ativo papel não só no ensino da aula de ornato, mas igualmente como autor de modelos de excelência destinados a *ateliers* de mobiliário e de outras artes decorativas milanesas.

Neste período, ainda na cidade do Porto, detetam-se alterações na definição do papel do arquitecto em matéria de decoração interior: concebendo planos de decoração, estenderam o seu *design* à elaboração de objetos ornamentais destinados à vivência do espaço doméstico.

O arquitecto portuense Damião Pereira de Azevedo, (act. 1768-1815) com conhecida ação no desenho de mobiliário, designadamente de tremós²⁰, criou ainda programas decorativos seguindo princípios de unidade estética. Desenvolveu a atividade no planeamento de elementos fundamentais do espaço interior de setecentos, como o fogão de sala e o tremó, articulando outros elementos como portas e decoração mural²¹. A análise dos seus desenhos leva-nos a pensar que o arquitecto portuense projetou, tal como os seus pares em outros países, planos coordenados de decoração interior. Os desenhos que subsistem revelam intervenção na articulação do mobiliário com decoração mural, fogão de sala, e ainda planos de decoração onde incluiu uma linguagem decorativa unitária englobando espelhos, mobiliário e estuques²².

¹⁷ COLLE – *Op. cit.*, p. 44.

¹⁸ ALBERTOLLI, Giocondo – *Ornamenti Diversi Inventati Disegnati ed eseguiti Da Giocondo Albertolli. Professore d’Ornati nella Reale Accademia di Belle Arti in Milano*. Milano: Stefso Albertolli, [s.d].

¹⁹ COLLE – *Op. cit.*, p. 51.

²⁰ VASCONCELOS, Flório de – Talha neoclássica do Entre-Douro e Minho: Introdução a um estudo indispensável. *Revista Poligrafia*. n.º 4 (1995) pp. 139-145.

²¹ ARQUIVO HISTÓRICO MUNICIPAL DO PORTO, (A.H.M.P.), “Projeto de decoração de paredes interiores”, D-CDT/ A2 33, in MARQUES, Maria da Luz Paula – *Mobiliário Português de Aparato do Século XVIII – Credências, Consolas e Tremós*. Porto: [s.n.], 1997. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto. 3 vols, vol. I, pp. 169-170, vol. III, il. p. 29.

²² A.H.M.P., “Projeto de decoração de paredes interiores”, Inscr.: “Lado A” e “Lado B”, D-CDT/ A3 523.

O Palácio dos Carrancas – a decoração interior original

Edifício erguido pela família Moraes e Castro, *negociantes de groço trato*, e construído entre 1795-1805²³ numa zona de crescimento urbanístico da cidade situado extra-muros, era seguidamente ao Palácio Episcopal, o segundo maior palácio da cidade²⁴, podendo considerar-se um exemplo único de arquitetura civil doméstica durante o período dos Almadás²⁵. Outros edifícios de carácter civil construídos sob o novo estilo *Neopalladiano* marcavam o panorama da cidade, mas o Palácio dos Carrancas constituía um exemplo isolado na sua imponente arquitetura doméstica. O carácter singular da construção, representante na cidade de um gosto urbano e cosmopolita, inscreveu o edifício nos principais mapas da cidade.

Igualmente no seu interior a decoração dos aposentos de aparato foi pautada por padrões estéticos elevados, seguindo um movimento internacional em que a apetência por objectos decorativos e pela decoração interior tinha alcançado uma extensão nunca antes vista. Para o espaço interior eram demandados novos conceitos de conforto e elegância, exigindo uma maior intervenção de artistas e arquitectos neste domínio.

No andar nobre sobreviveram espaços que preservam a decoração original, e a ornamentação seguiu programas decorativos com base em padrões internacionais então vigentes em vários pontos na Europa. A distribuição e a decoração interior destes espaços foram igualmente fruto de matrizes internacionais onde a tratadística francesa se manteve como referência construtiva.

A preservação não total, mas de parte da sua decoração original, circunstância rara no panorama de espaços interiores civis, é fundamentada pela história do próprio edifício: mantendo-se na posse da família proprietária, os Moraes e Castro, foi adquirido pelo rei D. Pedro V em 1 de Outubro de 1861, ficando então na posse da família real. Com a implantação da República em 1910 permaneceu fechado até à incorporação no Património de Estado em 1937, para nele ser instalado o Museu Nacional de Soares dos Reis.

²³ VIANA, Teresa – *Os Carrancas no Porto, Itinerário de uma Família na Cidade entre 1700-1800*. Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto. Porto: Câmara Municipal do Porto, (1989/90) p. 295.

²⁴ FERREIRA-ALVES, Jaime – *A casa nobre no Porto: na época moderna*. Lisboa: Inapa, 2001, p. 114.

²⁵ FERREIRA-ALVES – *O Porto na época dos Almadás, Arquitectura, Obras Públicas*. Porto: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1988, vol. I, p. 164.

Através da existência de um inventário do edifício enquanto Paço Real²⁶ e ainda de registos fotográficos que revelam (fig. 3), embora em estado de abandono, a decoração original das salas do andar nobre²⁷ é possível estabelecer um historial documentado, difícil de igualar em outros espaços civis de igual período.

O programa de decoração, mobiliário e estuques

Sem suporte documental mas baseado em analogias técnicas e de composição, é apontado o nome do artista italiano Luís Chiari (act. 1798-1837) na intervenção dos espaços interiores²⁸.

A atribuição partiu das afinidades do estilo e técnica encontradas “nas credencias e meias-mesas existentes no Museu Nacional de Soares dos Reis, e os estuques na Sala de Jantar”²⁹, e os estuques, credencias e espelhos realizados pelo artista, para a Igreja e Sacristia da Ordem Terceira de S. Francisco³⁰.

Artista estabelecido na cidade desde o final do ano de 1797 ou início de 1798, durante o breve período de tempo que permaneceu no Porto empreendeu várias obras de decoração interior, constituindo o palácio único espaço civil onde é atribuída a sua actividade.

Neste edifício, o artista terá encontrado um espaço de excepção, onde adequou as potencialidades decorativas de uma arte especialmente aplicada a espaços interiores domésticos, com raízes na Antiguidade e desenvolvida em Inglaterra pela inovadora obra do arquitecto Robert Adam. Igualmente as referências das residências aristocratas de vários estados italianos deverão ter constituído inspiração para Luís Chiari, na programação dos aposentos neoclássicos paradigmáticos, de unidade decorativa entre vários elementos ornamentais³¹.

²⁶ CARNEIRO, Paula – O Paço Real do Porto: Interiores, Vivência. *Museu: Porto*, Círculo Dr. José de Figueiredo, IV série, n.º 3, (1995), pp. 59-85.

²⁷ Em 21 de Julho de 1937 o edifício foi incorporado no Património do Estado para aí ser instalado o Museu Nacional de Soares dos Reis. As obras de reabilitação e adequação do imóvel foram realizadas pela Direcção-Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais.

²⁸ QUARESMA, Maria Clementina – Algumas Obras de Luís Chiari no Porto. *Colóquio, Revista de Artes e Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, n.º 22, (Fev, 1963), p. 23.

²⁹ QUARESMA – *Op. cit.*, pp. 23-25.

³⁰ SANTOS, Paula Mesquita – Luiz Chiari, Mestre entalhador, estucador, coreógrafo e arquitecto em Portugal (1798-1837). *Museu: Porto*, Círculo Dr. José de Figueiredo, IV série, n.º 4 (1995), pp. 195-226.

³¹ CARNEIRO, Paula – “O Andar Nobre do Palácio dos Carrancas”, *Livro de Actas I Encontro Sobre Estuques Portugueses*, Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto, Museu do Estuque, 2010, pp. 51-58.

A pintura de ornato

As referências desta estética internacional, designadamente na pintura de ornato, devem ser complementadas e entendidas com a chegada à cidade, com destino à Academia Real de Marinha e Comércio de uma coleção de gravuras, provavelmente adquirida em Londres pelo pintor Francisco Vieira Portuense (1765-1805)³², e que integrava exemplos especialmente adequados a espaços interiores domésticos – a temática mitológica e graciosa era destinada a um mercado de decoração de espaços interiores, florescente neste período em Inglaterra.

Estabelecido em Londres em 1797, Vieira Portuense integrou um círculo artístico onde o gravador Francesco Bartolozzi (1727-1815) fazia parte, e no qual trabalhavam artistas como os pintores Giovanni Battista Cipriani (1727-1785) e Angélica Kauffman (1741-1815), com atividade no domínio da decoração interior, tendo pois, Vieira e Bartolozzi um conhecimento próximo ou mesmo direto da realidade inglesa naquela matéria.

A junção a esse meio artístico terá conduzido o pintor Vieira Portuense à realização de uma nova temática, as alegorias, género que na pintura, depois de 1780, angariara uma renovada motivação por influência da divulgação das pinturas a fresco após as descobertas das pinturas murais da cidade de Herculano. Vieira terá realizado em Londres as “Alegoria à Pintura” e “Alegoria à Música”, a primeira assinada e datada de 1800, e a segunda provavelmente de igual período³³. Em Londres, o artista portuense igualmente abordou a temática mitológica, onde se destaca a “Dança das Bacantes”, talvez a sua mais famosa gravura, exposta em 1799 na Royal Academy. O tema, de tradição na pintura europeia, foi relançado durante este período associado às estampas divulgadas na obra de Ottavio Antonio Bayardi (1694-1764), *L’Antichità di Herculano Esposte* (1755-1792). A temática mitológica foi também abordada na gravura o “Fauno”, e em “Ninfas e Cupido”, igualmente realizadas em Londres. Também os desenhos de Vieira gravados por Bartolozzi, “Cupid refusing love to desire”, se inserem no mesmo contexto de produção artística³⁴.

Entre 1797-1800, presumivelmente procurando a inserção no mercado artístico local, Vieira Portuense realizou igualmente vários desenhos gravados por Bartolozzi

³² A coleção deverá ter sido adquirida no leilão realizado em Londres no ano de 1797, decorrido após a falência da sociedade de edição e comércio de gravuras que Bartolozzi detinha com seu filho Caetano. Foi o pintor Vieira Portuense que organizou esta coleção inscrevendo nos exemplares a sua rubrica.

³³ GOMES, Paulo Varela Gomes – *Vieira Portuense e a Arte do Seu Tempo*. Lisboa: [s.n.], 1987. Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Nova de Lisboa, p. 155.

³⁴ IDEM, *Ibidem*, pp. 147-151.

destinados à ilustração de livros, e ainda pequenas composições para cartões e bilhetes de concertos. Nessa sequência, ilustrou ainda “The Enchanted Plants, Fables in verse”, Londres, 1800, onde desenhou a ilustração para a capa, “Flora”, gravada por Bartolozzi e ainda “The Gardens: a Poem”, livro editado em Londres em 1805 com desenhos de cenas de género.

A chegada da coleção proveniente de Londres ao Porto foi coeva do período de construção do Palácio dos Carrancas – em 30 de Dezembro de 1801 foi registado o pagamento do frete de transporte de Londres, de 24 caixões com pinturas, estampas e bustos para a Aula Régia de Desenho³⁵ e no início do ano de 1802, o pintor e Diretor da Academia, Francisco Viera Portuense chegava ao Porto³⁶.

Assim, o núcleo calcográfico que integrou esta coleção, e que poderá ter constituído base de referência iconográfica para a pintura de ornato nos interiores do Palácio dos Carrancas, teve origem em Londres, num círculo artístico que o pintor Vieira Portuense integrou. O pintor, de forma direta, na pintura, ou de forma indireta, através das suas obras gravadas, terá tido intervenção no programa de decoração, mais especificamente em parte da pintura de ornato aí realizada.

A Sala da Música, o plano global

Os aposentos de aparato do Palácio dos Carrancas eram constituídos por cinco salas dispostas em *enfilade*. Nos dois extremos do edifício, a nascente e poente, designadamente na sala da música e na sala de jantar, subsistiu a decoração original.

Uma descrição sucinta em 1935 destes espaços revela alguns aspetos, então considerados relevantes:

“(…)é possível admirar os seguintes valores: estuques, pinturas de claro escuro

nas sobreportas da sala de jantar e em mais duas salas, duas excelentes pinturas (de Vieira Portuense?) nos tectos de duas salas, as pinturas luxuriantes dos artistas italianos, magníficos e altos espelhos e primorosas credencias de talha doirada”³⁷

³⁵ SOARES, Elisa – Vieira Portuense – Cronologia in SEABRA, José Alberto, SOARES, Elisa, coord. – *Francisco Vieira, o Portuense, 1765-1805*, [Cat. Exp.]. Porto: Instituto Português de Museu/Museu Nacional de Soares dos Reis, 2001, p. 282.

³⁶ SOARES, *op. cit.*, p. 282. Em carta datada de 3 de Janeiro de 1802, Vieira refere ter chegado ao Porto há poucos dias para a abertura da Academia.

³⁷ PASSOS, Carlos de – *Guia Histórica e Artística do Porto*. Porto: Editora Figueirinhas, 1935, p. 275.

O conjunto decorativo original da sala da música (Fig. 4) é formado por estuques, pintura e mobiliário. A importância do núcleo de mobiliário, formado por dois tremós (Fig. 5) e três consolas semicirculares³⁸, foi reconhecida em 1934, ao ser incorporado na classificação de “edifício de interesse público” por se considerar então, que fazia parte da sua decoração arquitetónica.

O documento que classifica as obras de mobiliário atribuiu a sua realização às oficinas de Domingos Vieira (?-1804), pai de Francisco Vieira Portuense³⁹. No entanto, estudos posteriores referentes à intervenção do artista italiano Luís Chiari neste espaço, e ainda outros sobre a obra do pintor Domingos Vieira⁴⁰ parecem refutar esta afirmação.

Domingos Vieira poderá ter tido intervenção no douramento das peças de mobiliário: registos da sua oficina confirmam a sua atividade em trabalhos congêneres, designadamente no douramento de imagens, molduras e talha dos retábulos para a Irmandade dos Clérigos⁴¹.

Em 1937, este mobiliário foi considerado como único, com valor artístico, entre aquele que persistia no antigo Paço Real do Porto, pertencente à Casa de Bragança⁴².

A sala, de estrutura retangular, apresenta duas portas-janelas voltadas para a fachada principal e quatro janelas dirigidas a nascente. Nos espaços entre as portas-janelas, foi situado um tremó, e paralelamente o par. Entre as janelas da fachada voltadas a nascente foram situadas três mesas semicirculares. A estrutura arquitetónica é delimitada por quatro consolas situadas nos ângulos da sala, desenvolvendo-se pilastras com base, fustes em caneluras e capitéis jónicos. As consolas no interior dos aposentos deveriam servir para sustentação de algum objeto: de madeira ou em bronze dourado, inseridas em estruturas apaineladas, eram destinadas a receber vasos, podendo ainda sustentar candelabros, tocheiros ou *guéridons*, ou ainda *pot-pourris*, destinados a manter os ambientes aromatizados.

³⁸ Mobiliário atribuído a Luís Chiari por QUARESMA – *Op. cit.*, pp. 23-25.

³⁹ Arquivo Museu Nacional de Soares dos Reis, *Parecer do Conselho Superior de Belas-Artes*, 6 de Abril de 1934.

⁴⁰ SANTOS, Paula Mesquita – Para a história da pintura na Misericórdia do Porto – os retratos de J. Glama, Mendes Lima e Domingos Francisco Vieira”, in *Actas do II Congresso Internacional do Barroco*, Universidade do Porto, Faculdade de Letras, 2003, pp. 625-638.

⁴¹ SANTOS – *Op. cit.*, pp. 635-636.

⁴² Arquivo Museu Nacional de Soares dos Reis. Correspondência expedida. Ofício 11/12/1937.

Nesta sala foi seguida a tradição que preconizava o uso de pintura nos tectos das galerias e salões⁴³, com a designação induzida pela temática: a designação deste aposento surge na pintura do tecto com uma “Alegoria à Música”, atribuída ao pintor Francisco Vieira Portuense⁴⁴. Encontramos analogias entre esta alegoria e a gravura de Vieira Portuense já referida, “Flora”⁴⁵.

Nos quatro ângulos do tecto, em extremidades arredondadas, igualmente se situam pinturas a fresco – para estes espaços eram considerados na tratadística francesa ornamentos em baixo-relevo e em *camaieu*, ou ainda figuras em estuque, como foram aí realizadas⁴⁶.

Os espelhos pertencentes ao par de tremós assumem papel preponderante neste espaço – o seu papel no bem-estar e conforto era obtido através da colocação paralela, de forma a alcançar o efeito de uma melhor ampliação da luz, conferindo assim aos aposentos não só o conforto como o aparato ou a grandiosidade desejável. O espelho constituía um elemento da decoração capaz de regular a grandeza e fausto do espaço interior, podendo a presença de um ou mais espelhos constituir um fator determinante para a valorização dos espaços, e em oposição, a sua ausência vulgarizar os mesmos. A colocação de tocheiros ou candelabros nas respectivas mesas, quando não incluídos nos braços no respectivo espelho constituía uma solução bastante utilizada em tremós, assim como era mesmo sugerida a altura aconselhada para a sua colocação⁴⁷.

Na sala de música do Palácio dos Carrancas os espelhos terão tido as duas funções dum espaço interior setecentista: colocados frente a frente, ampliariam o desejado efeito de luminosidade, conferindo simultaneamente sumptuosidade ao aposento.

⁴³ AVILER, Augustin Charles D' – *Cours D'Architecture qui Comprend les Ordres de Vignole, avec des Commentaires, Les Figures & les Descriptions de ces plus beaux Bâtimens, & de ceux de Michel-Angel, des Instructions et des Préceptes, & plusieurs nouveaux desseins concernant la distribution & Décoration, la Matière & la Construction des Edifices & la Maçonnerie, La Charpenterie, la Couverture, la Serrurerie, la Menuiserie, le Jardinage, & généralement tout ce qui regarde L'Art de Bâtir*. Paris: Chez Charles-Antoine Jombert, 1760, p. 399.

⁴⁴ PASSOS – *Op. cit.*, p. 275.

⁴⁵ “Flora”, Francisco Vieira Portuense, c. 1799-1800, Gravura, Subsc: F. Vieira Portuensis inv. F. Bartolozzi R. A. sculp., Biblioteca do Fundo Antigo da Universidade do Porto.

⁴⁶ AVILER – *Op. cit.*, p. 398.

⁴⁷ BOFFRAND, Sieur – *Livre D'Architecture Contenant Les Principes Généraux de Cet Art, Et Les Plans, Elévations Et Profils De Quelques-Uns des Bâtimens Faits en France dans les Pays Etrangers*. Paris: Chez Guillaume Cavalier Père, 1745, pp. 43-44.

Em Portugal, a produção de espelhos, de elevados custos, foi inicialmente assegurada pela *Real Fábrica de Vidros Cristalinos de Coima* estabelecida na Vila de Coima em 1719 pelo rei D. João V. A documentação refere a manufactura com várias designações: “Fábrica de espelhos e Vidros Cristalinos” em 1727, “Manufactura de Espelhos e de Cristais” em 1730 e ainda de “Manufactura de Espelhos” em 1738 parecendo indicar as diferentes nomenclaturas a prevalência do fabrico de espelhos, sobre os restantes géneros vidreiros, durante os primeiros anos de laboração⁴⁸.

Mobiliário e pintura de ornato: a unidade decorativa

No plano de conceção global encontram-se vários componentes da decoração em diálogo, entre o par de tremós, os estuques do tecto e a pintura em *grisaille* situada nos ângulos do tecto. A unidade decorativa foi criada através do processo de repetição de motivos decorativos em diferentes materiais e combinações, método utilizado por Robert Adam⁴⁹: nos tremós, ao centro da consola, situa-se uma máscara feminina, e no tecto, em linha perpendicular, figura um conjunto ornamental com igual máscara em estuque. Seguindo o plano de harmonia estabelecido entre mobiliário e estuques do tecto, encontram-se em cada espelho dos tremós, quatro medalhões elípticos de pintura a óleo sobre tela: superiormente e inferiormente *Ninfa com Cupido*, baseada na gravura de Vieira Portuense e Francisco Bartolozzi⁵⁰, *Alegorias às Artes* e lateralmente, figuras de *Bacante*⁵¹, baseada na obra dos mesmos autores. Em unidade decorativa, figuram Bacantes em pinturas em *grisaille*, em medalhões de forma igualmente elíptica nos ângulos de abóbada do tecto.

A procura de harmonia ornamental foi extensiva ao pormenor. O motivo do “leque” ou “véu ondulado” que a descoberta da Antiguidade trouxe à luz e que Robert Adam amplamente utilizou nos seus programas decorativos, muito especialmente nos trabalhos de tecto, foi na sala da música interpretado parcialmente em estuque no tecto, e em pormenor miniaturizado em talha dourada, ao centro das quatro

⁴⁸ CUSTÓDIO, Jorge – *A Real Fábrica de Vidros de Coima [1719-1747] e o vidro em Portugal nos séculos XVII e XVIII*. Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico, 2002, p. 90.

⁴⁹ SNODIN, STYLES – *Op. cit.*, p. 51.

⁵⁰ “Ninfa e Cupido”, Francisco Vieira Portuense/Bartolozzi, Água-forte, 1800, Inscr: *NYMPH AND CUPID*, Subs.: *F.Vieira Portuensis inv; F. Bartolozzi R. A. Sculp.; Published May 1st 1800 by Bartolozzi & C*, Biblioteca do Fundo Antigo da Universidade do Porto.

⁵¹ “Bacante”, Francisco Vieira Portuense/ Bartolozzi, Água-forte, 1799, Inscr: *A BACCHANT*, Subs.: *F.Vieira Portuensis inv; F. Bartolozzi R. A. Sculp.; Published May 1st 1799*, Biblioteca do Fundo Antigo da Universidade do Porto.

consolas situadas nos ângulos da sala. Este ornamento foi também utilizado por Luís Chiari como adorno em portas: no guarda-vento da Igreja da Lapa⁵², e nos batentes superiores das portas do andar nobre do Palácio dos Carrancas.

Se a presença da obra de Robert Adam é fundamental para o entendimento destes espaços interiores, o artista italiano Luís Chiari era todavia sucessor de uma pujante escola em matéria de ornamentação interior.

Encontramos referências de Giocondo Albertolli muito especialmente na técnica do mobiliário, de talha densa e simultaneamente delicada. Igualmente o vocabulário ornamental segue a mesma orientação, o mobiliário afasta-se das referências imediatas da Antiguidade, encontrando inspiração na ornamentação de origem francesa e nos mestres quinhentistas. Os troféus, originalmente constituídos por armas capturadas ao inimigo e exibidas em marchas triunfais, tornaram-se desde o século XVI um elemento de grande tradição nas artes decorativas francesas e entre os mestres quinhentistas: constituem referências fundamentais da obra de Albertolli, e estão presentes no vocabulário ornamental do mobiliário da sala da música.

O motivo de máscara feminina, já referido, utilizado na talha das consolas dos tremós e no estuque do tecto, encontra afinidades com o mesmo motivo de Albertolli. As grinaldas espessas de flores abertas na talha das consolas podem igualmente associar-se à mesma influência, num estilo vigoroso, de talha profunda. Nos conjuntos escultóricos de remate dos tremós, associados à coroa de louros e folhas de carvalho, vários troféus são dispostos em diagonal: um casal de pombos, em postura naturalista, representa o troféu do amor, com o macho de asas abertas com um ramo no bico, enquanto a fêmea se encontra de costas. No mesmo remate figuram ainda o troféu da caça, a aljava de setas e a tocha inflamada, e o troféu da música, com a pandeireta e a trompete. Também aqui se encontram afinidades de motivos e técnicas: um ornamento de sobreporta de uma sala da Vila Real de Monza, realizado por Albertolli, um pássaro de asas abertas de carácter naturalista, apresenta o mesmo estilo escultórico de talha, com densidade e naturalismo de tratamento plástico que encontramos no remate dos tremós da sala da música.

Encontramos neste espaço um programa de unidade decorativa entre mobiliário, pintura de ornato e estuques, onde influências inglesas e italianas se cruzaram, criando um espaço de global coerência estilística, reportado à linguagem do neoclassicismo de cariz internacional.

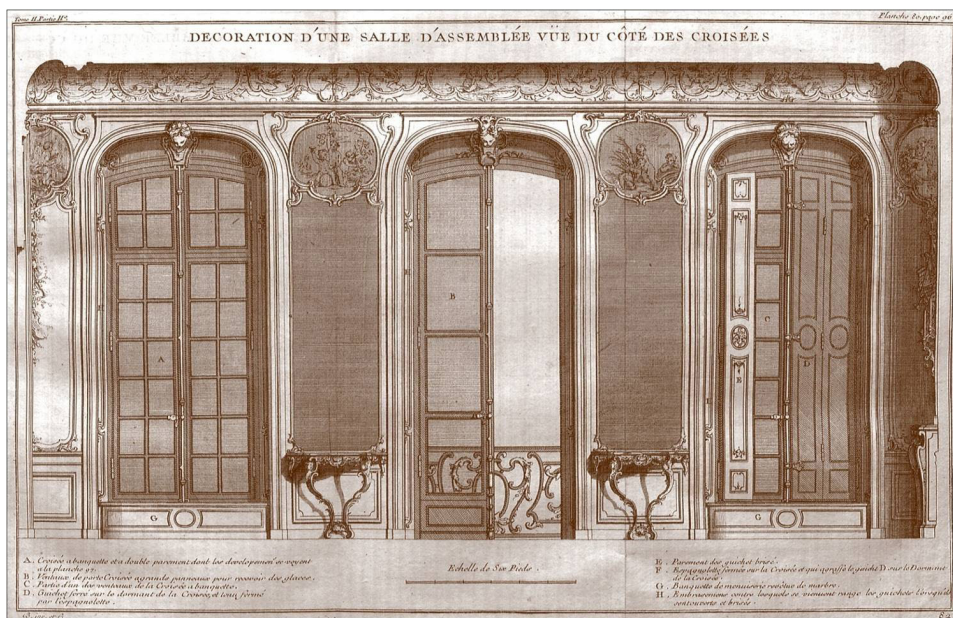


Fig. 1 – Jacques-François Blondel, *De La Distribution des Maisons de Plaisance (...)*, 1738, II, pl. 80. *Décoration d'une sale d'assemblée vue du côté des croisées*. Biblioteca Pública Municipal do Porto

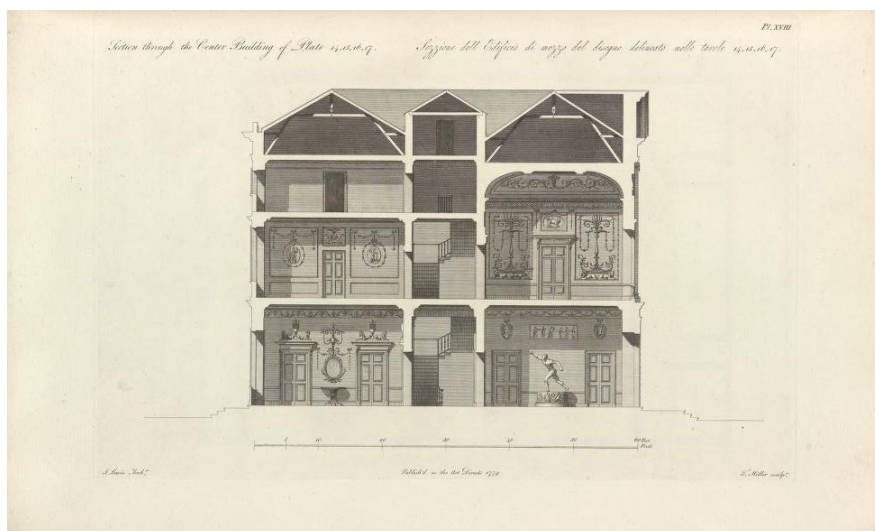




Fig. 3 – Quarto da Rainha. Palácio dos Carrancas. Fotografia, c. 1938.
Arquivo Fotográfico Museu Nacional de Soares dos Reis



Fig.4 – Sala da Música. Museu Nacional de Soares dos Reis. Fotografia Egídio Santos



Fig. 5 – Tremó (par). Madeira entalhada e dourada; mármore; óleo sobre tela nos espelhos. c. 1800. Inv. 47, 48 Mob NMSR. Museu Nacional de Soares dos Reis



El tratamiento decorativo en establecimientos comerciales de la ciudad de Lugo entre finales del siglo XIX y principios del XX

Francisco Xabier Louzao Martínez

Resumo

Há muito poucos exemplos que chegaram aos nossos dias de lojas tradicionais na cidade de Lugo e ainda menos aqueles que mantiveram o tratamento decorativo que lhes confere caráter e personalidade. Eles são aqui um objeto de estudo, quando se tornam referentes de tempos passados.

Palavras Chave: Comércio; lojas; decoração; vitrine; estante.

Resumen

Son muy escasos los ejemplos que han llegado a nuestros días de comercios tradicionales en la ciudad de Lugo y menos todavía los que han conservado el tratamiento decorativo que les imprime carácter y personalidad. Son aquí objeto de estudio, al convertirse en referentes de épocas ya desaparecidas.

Palabras Clave: Comercio; tiendas; decoración; escaparate; estanterías.

Introducción

Es muy poco lo que resta del comercio tradicional en la ciudad de Lugo, fruto de los cambios y transformaciones sufridos en los últimos tiempos, perdiéndose con ellos el tratamiento decorativo que los caracterizaba y que sólo ha subsistido en escasos supervivientes que han sabido adaptarse a los nuevos tiempos conservando una imagen tradicional que los identifica.

Antecedentes

Desconocemos el tratamiento decorativo que recibían estos comercios a lo largo del tiempo, ya que las fuentes documentales no hacen mención alguna en este

sentido. Un caso excepcional lo supone la “casa de villar”, en la plaza mayor, de la que en 1815 se nos describen sus salas y ambientes, reseñándose un mostrador cerrado en su frente y uno de sus costados, disponiendo de una puerta y tapa de levante para que los camareros pudiesen acceder al espacio interior. Se mencionan mesas de billar con sus tacos y taqueras, lámparas y faroles, bancos entre las ventanas, mesas de café de galera y sillas de paja. Bancos que cubrían todo el largo de una sala, mesas de café de estípite y monte y de galera, además de bancos de respaldo¹. Se trata de uno de los primeros cafés establecidos en la ciudad, que se incorporaba otras muchas que habían visto surgir este tipo de establecimientos en la segunda mitad del siglo XVIII².

Las tiendas tradicionales

Podemos hacernos una idea bastante aproximada de lo que serían las tiendas a través de los escasos ejemplos que han llegado a nuestros días. Ocupaban la planta baja de un caserío tradicional que se caracteriza por compartir medianeras, en solares estrechos y alargados, heredados del mundo medieval. En la planta baja se abrían por lo general dos huecos, uno de ellos cerrado con un antepecho de escasa altura, que servía de escaparate, sirviendo el restante de entrada al edificio y a la tienda. El vestíbulo de entrada estaba delimitado por un sencillo mostrador de madera, que se cerraba con contras, creando un tabique divisorio entre ambos espacios. Al fondo se situaba el taller, generalmente iluminado por la luz natural que entraba por la trasera del edificio, abierto a una pequeña huerta. Distribuciones que han de ponerse en relación con el nuevo tipo de actividad laboral realizada por los artistas y comerciantes medievales, que dejan de realizar piezas exclusivamente por encargo, para pasar a realizar piezas por iniciativa propia. Su venta directa se hacía en las tiendas, abiertas a los transeúntes. Para estas obras no mediaba contrato alguno³.

Cuenta con estas características la *PARAGÜERÍA LUCENSE*, establecimiento centenario situado en la calle de San Pedro, una de las arterias comerciales más

¹ Archivo Histórico Provincial de Lugo, (A.H.P.Lu), Protocolos de Ignacio Doncos, 1806-1832, sig. 0764-01, fol. 141-145 v. El edificio y esta distribución también la refiere ABEL VILELA, Adolfo de – *Urbanismo y arquitectura en Lugo. La plaza mayor*. Sada, A Coruña: Cadernos do Seminario de Sargadelos, Edición do Castro, 1999, pp. 174-175, aunque cita el testamento de Soler, datado en 1813. La descripción del local no se encuentra en dicho legajo, donde sólo se mencionan los desperfectos ocasionados por los franceses.

² BONET CORREA, Antonio – *Los cafés históricos*. Madrid: editorial Cátedra, 2012, pp. 15-19.

³ ESPAÑOL, Francesca – *El arte gótico (I)*. Madrid: Historia 16, 1989, p. 20.

importantes desde su aparición en la época medieval⁴. Dedicado a la fabricación, venta y arreglo de paraguas, aprovecha el pequeño retranqueo del edificio en uno de sus lados para colocar en esa medianera uno de sus escaparates, realzando y dando mayor visibilidad al principal. No es más que una especie de cajón rectangular acristalado enmarcado de manera sencilla. El edificio es muy estrecho, conservando en la planta la distribución original, con su pasillo vestíbulo y el mostrador de madera. Las persianas o contras originales tuvieron que ser reemplazadas por otras metálicas. Por lo demás su aspecto se mantiene sin cambios, con unas barras de hierro situadas a diferentes alturas tras el mostrador, en las que se cuelgan los paraguas, ofreciendo un aspecto muy ordenado y colorista.

En la misma calle se encontraba la *JOYERÍA Y PLATERÍA REFOJO*⁵. Desde 1918 hasta su última reforma en 1999 conservaba su aspecto tradicional. La fachada del edificio recibe un tratamiento más singular y en el solado de entrada nos encontramos con una pieza de mármol blanco en la que se ha grafiado Refojo, dándonos la bienvenida. El largo pasillo sorprende con una rica decoración en yeso en su techo, con un destacado florón central, dejando a la derecha el mostrador de madera, con listeles verticales, pintado en color granate. Al fondo la trastienda era empleada como taller. Fundado en 1903, es uno de los comercios centenarios de la ciudad.

Otros establecimientos cuentan con una diferente disposición, al estar situados en edificios en esquina, con mayor amplitud y visibilidad, como la *CORDELERÍA PÉREZ-CARRO*, también conocida como “El Maragato”, por la procedencia de sus fundadores. Es uno de los comercios más antiguos de la ciudad, fundado allá por el año de 1882. Dedicado al comercio de cuerdas y cordones de todo tipo, está situada al final de la calle de San Pedro, frente a la puerta abierta en la muralla, una de las principales entradas a la ciudad. Entre los años 1914 y 1916 se modernizará, incorporándose los estantes y el mostrador de madera, con una puerta de levante. El espacio destinado al público perderá el maderamen del suelo, sustituido por baldosa cerámica, más fácil de limpiar y con menor desgaste. Destaca la existencia de un

⁴ ABEL VILELA, Adolfo de – *La ciudad de Lugo en los siglos XII al XV. Urbanismo y sociedad*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2009, pp. 109 y 130. Con el renacimiento del comercio a partir del siglo XI los mercaderes buscarán refugio y protección en los burgos, dando lugar a nuevos barrios denominados como burgos nuevos. Las casas contaban con un pequeño vuelo descansando el solado sobre varias filas de canes.

⁵ Sobre la familia y su establecimiento comercial, LOUZA O MARTÍNEZ, Francisco Xabier – Los Refojo, una dinastía de plateros en el Lugo del siglo XX. In *Estudios de Platería. San Eloy 2016*, Universidad de Murcia, (2016), pp. 317-334.

despacho, dotado del característico escritorio, teléfono (de los primeros de la ciudad), una caja fuerte y máquina de escribir.

Una nueva estética para el comercio

Será a finales del siglo XIX y principios del XX cuando asistamos a un cambio importante en el lenguaje decorativo aplicado a los establecimientos comerciales, a través de una clara influencia francesa⁶, de la que pronto se hacen eco muchos de los comerciantes de la ciudad. Estas soluciones decorativas se aplicarán en comercios de todo tipo, caracterizándose por una clara organización de la fachada, uno de los medios para atraer a los transeúntes. La organización arquitectónica con ricas fachadas trabajadas en madera, empleando pilastras coronadas por ricos capiteles, sobre las que corre un friso, podíamos verla en la desaparecida *BOTICA DE CASTRO FREIRE*, situada en la calle de San Pedro, de la que conservamos fotografías realizadas por su propietario, el farmacéutico Salvador Castro Freire. Un personaje al que la ciudad le debe una buena parte de su memoria fotográfica⁷. Su botica fue el primer edificio de la urbe que contó con luz eléctrica y caja registradora.⁸ Este tipo de fachada tan cuidada y de gran calidad no era lo habitual, y como ya ocurriera en el París de finales del XVIII, en el que se reservaban a comercios de cierto lujo, en este caso se remarcaba la excelencia y calidad de la casa.

Proyectada en 1895, se conserva su alzado, diseñándose el escaparate, aunque no con el detallismo que podemos apreciar en las viejas fotografías. La composición de la planta baja era simétrica, con tres huecos, ocupando la puerta de acceso el central, enmarcada a los lados por sendos escaparates. Su organización, marcada por la tradición clasicista, comprende un basamento, el cuerpo central y un friso de remate. Los escaparates se cerraban con cristales en los que se grabó la palabra “Farmacia” y “Castro Freire”. Pequeñas lamparillas de una sola bombilla penden del

⁶ Se busca la calidad en estas nuevas tiendas a la hora de acoger al posible cliente, añadiéndose para ello una rica decoración, que supone un plus muy importante para convencerlo. Todos los esfuerzos para el embellecimiento de los puntos de venta serán considerados necesarios desde principios del siglo XIX, apostando por una gran riqueza ornamental. ANDIA, Béatrice de – *Les boutiques parisiennes, reflet de la civilisation. Les decors des boutiques parisiennes, La Délégation à l’action artistique de la ville de Paris*, (1987), p. 18.

⁷ MANDIÁ, Diana – Lugo retratado por un boticario, *EL PAÍS*, jueves 18 de agosto de 2011. Sobre su faceta de fotógrafo véase QUIROGA FIGUEROA, María – *Instantes na memoria. Fotografías de Salvador Castro Freire. 1869-1952*. Lugo: Deputación de Lugo, 2012.

⁸ FOLE, Ángel – Kaleidoscopio de Lugo, *En Anxel Fole. Obra literaria completa, III*. Vigo: Editorial Galaxia, 2003, p. 228.

centro. En su interior pueden verse grandes botes cerámicos, reproduciendo los albarelos de farmacia y llenando prácticamente el interior, quizá inspirándose en un elemento característico en las farmacias francesas hasta el siglo XVIII, los llamados Damas, por damascos, vasos llegados de Oriente traídos por viajeros y que todo buen farmacéutico debía poseer. De uso puramente decorativo, más tarde serán sustituidos por piezas de fabricación italiana, que acabarán por suplantarlos⁹. Un friso corrido, con su marco en resalte, remata el conjunto, ocupando su superficie la inscripción “CASTRO FREIRE”, en letras que parecen recortadas y sobrepuestas. No defraudaba el interior, estrecho y alargado, muy bien organizado, compartimentado en espacios sucesivos que delimitaban perfectamente las funciones a las que estaban destinados. Podemos visualizar tres, aunque se intuyen al menos dos más. Los dos primeros cubrían sus paredes laterales de suelo a techo con una cajonería de tres niveles en la parte inferior, sobre la que descansan cuatro tramos de estantes ligeramente retranqueados, delimitados por finas columnillas. Ocupados con el botamen de farmacia, de cerámica y cristal, rigurosamente ordenados y alineados, habla a las claras del orden, también compositivo y arquitectónico, de la casa y su propietario. Un estrecho friso da paso a una amplia y moldurada cornisa, delimitando un techo en el que se resalta su parte central. Un arco rebajado apoyado en columnillas pareadas, que enriquece su intradós con una arquería lobulada, completa su decoración con grandes florones vegetales en las enjutas, dando paso a un espacio semejante, con mostrador al centro. En la pared de fondo se abre una puerta con arco de medio punto, que daría paso a la rebotica.

Este tipo de mobiliario de estilo gótico resultará muy frecuente entre las farmacias de estos años, como puede verse en distintos puntos de la comunidad gallega, como la farmacia Losada, en Chantada, que recuerda el gótico francés, con un complicado mueble de nogal ejecutado por carpinteros locales con supuesta experiencia en retablos para iglesias, aspecto este que no hemos de desdeñar. O la desaparecida farmacia Mon, de Mondoñedo, de la que sobrevive su mobiliario polícromo y que tanto recuerda a los coros catedralicios; sin olvidar la farmacia Puig de Pontevedra.¹⁰

Lugo comenzaba a sufrir importantes transformaciones. Conscientes de ello, algunos comerciantes buscarán destacar sus locales, cuidando el aspecto exterior

⁹ SAINT-GEOURS, Yvonne – La pharmacie, science, officine et leur maître, *In Les decors des boutiques...*, op. cit., p. 95.

¹⁰ AULET, José Luis – *Boticas. Las antiguas farmacias de Galicia*. A Coruña: Fundación Caixa Galicia, 2003, pp. 88-92.

de los mismos, convertidos en un reclamo publicitario, dado el efecto de atracción que suscitaban, de la importancia de la superficie de exposición de los productos y su contacto visual con el público a través del escaparate. Cambios que originarán una polémica en la ciudad, entre un particular y la comisión de policía urbana del ayuntamiento sobre la instalación de un escaparate en el bajo del edificio proyectado en 1866. El propietario solicitará se le permita hacerlo como a otros comerciantes de la ciudad, autorizándose finalmente la obra¹¹.

El esquema compositivo para las fachadas de las tiendas quedará implantado de manera general, observándose una fuerte homogeneización al menos en las calles y plazas más céntricas y comerciales. Otra manera de hacerlas más visibles era pintándolas, recibiendo colores como los rojos y azules que reforzaban su visibilidad. Los rótulos de estos comercios empleaban ricas y elaboradas gráficas, con letras doradas o plateadas, que podían pintarse sobre el fondo de madera o emplear pintura sobre vidrio. Los modelos de los que se servían como fuentes de inspiración eran los repertorios publicados a partir del primer tercio del XIX, como las obras de Thiollet&Roux, *Nouveau recueil de menuiserie et de décorations intérieures et extérieures*, publicada en 1837, en la que encontramos claras referencias¹². Y también en un arquitecto convertido en todo un referente de la arquitectura de su tiempo, con gran predicamento gracias a sus numerosos compendios, César Daly¹³.

De finales del XIX es la más afamada pastelería de la ciudad, la *CONFITERÍA MADARRO*, instalada desde 1891 en la calle de la Reina. Fundada por Alejo Madarro Villar, pasa poco tiempo después a manos de su hijo Alejo Madarro López, que en los años veinte adquiere la totalidad del edificio, proyectado por el primer arquitecto provincial de Lugo, Ángel Cosín y Martín¹⁴. En 1904 será recompensada con el título de Proveedor de la Real Casa, en virtud de una real orden del 1 de abril de 1904, por la que Alfonso XIII le concederá el prestigioso título.

¹¹ ABEL VILELA, Adolfo de – *Urbanismo y arquitectura en Lugo. Arquitectura Isabelina y de la Restauración*. Sada, A Coruña: Cadernos do Seminario de Sargadelos, Edicións do Castro, 1996, pp. 70-73.

¹² THIOLLET & ROUX – *Nouveau recueil de menuiserie et de décorations intérieures et extérieures*. Paris: Bance Ainé, 1837, pp. 5, 7 y 8, pl. 20, pl. 37 y pl. 39. Disponible en gallica.bnf.fr/ark:/12148

¹³ DALY, César – *Motifs historiques d'architecture et de sculpture et d'ornement du commencement de la Renaissance a la fin de Louis XVI*. Volume II, reprinted by The Reprint Co., Washington. Disponible en <http://archive.org>

¹⁴ REBOREDO PAZOS, Julio – *Lugo, maio de 1836: o nacemento duha rúa*. Lugo: Concello de Lugo, 2016, pp. 74-75.

Muy tradicional al exterior, con dos huecos, la puerta de acceso y el escaparate con un entrepaño de madera, podemos diferenciar tres zonas bien delimitadas dedicadas a usos diferentes. La primera, de recepción y venta al público, una zona intermedia de paso y lugar de trabajo y finalmente un espacio dedicado a la degustación y consumo. Sorprende la riqueza decorativa con que somos recibidos, disponiéndose a la izquierda una estantería neogótica en tono marfileño (fig. 1), compuesta de un zócalo dividido en cinco calles separadas por pilastras rematadas por ménsulas, con puertas decoradas con un rombo en resalte. Sirve de asiento al cuerpo principal, retranqueado, con un primer nivel abierto, que nos recuerda las predelas de antiguos retablos góticos. Las puertas, acristaladas, cuentan con arcos lobulados y sus enjutas perforadas con trifolios. Los cristales llevan grabado un florón vegetal. El friso se decora alternando rombos achatados y tres bandas verticales en resalte. La cornisa se corona con una crestería de flores de lis, sobresaliendo a intervalos florones.

Ocupando la pared de enfrente, y con cuatro tramos, se dispone otra vitrina semejante, con la particularidad de que el nivel intermedio se cierra con puertas acristaladas de apertura superior, donde se exhiben restos de lo que fueron piezas del servicio.

Completa la rica decoración la pintura del techo (fig. 2), mostrando el reconocimiento logrado por la casa. Aunque pueda parecer puramente decorativa, está cargada de un importante simbolismo. Ocupa un espacio cuadrangular, delimitado por un marco pintado con una cenefa de laurel, símbolo de la fama, valor y grandeza, alusivo a un laureado, aquella persona que ha recibido un premio, y que ya los romanos entregaban a los hombres que destacaban por su valor o sus méritos en los deportes. El premio es el reconocimiento como proveedor de la Real Casa, concedido en 1904, año en que se pintaría el techo para dejar memoria de tan fausto acontecimiento. Con su forma central circular, delimitada con un gran aro al centro y las cuatro enjutas o simuladas pechinas ocupadas con paneles calados que dejan transparentar un cielo con nubes recuerda las cúpulas barrocas. Enjutas que en sus vértices cuentan con ménsulas de rica talla dorada sobre las que se disponen jarrones de los que sobresalen grandes ramos florales. Cuatro arcos rebajados y moldurados se disponen entre las enjutas, decorados con un fondo de gallones en resalte, semejando una grisalla y por tanto fingiendo una solución arquitectónica, que de esta manera realza la decoración superpuesta, configurada por figuras de jóvenes que portan copas de champán, apoyados en el escudo real de España con el escusón central de las lises borbónicas. Los brindis, en homenaje a alguien o para celebrar un acontecimiento, como es el caso, acompañan el



Fig.1 – Confeitaria Madarro, fresco del techo. Foto Xavier Louzao.

gesto ritual de alzar la copa antes de beber con tal motivo¹⁵. Y lo hacen con champán porque es una bebida para ocasiones especiales, en un momento de celebración en el que se manifiestan los buenos deseos. Nos recuerda esta composición al famoso brindis que realizan los pintores Florencio y Sancho en el colofón de la Biblia mozárabe de León¹⁶, del año 970, celebrando la feliz conclusión de la obra. Dos de estos escudos se timbran con coronas reales mientras los otros lo hacen con coronas murales. Si bien en origen todas eran reales, con la proclamación de la II República fueron repintadas

¹⁵ REVILLA, Federico – *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid: Editorial Cátedra, 2012, p. 112.

¹⁶ Florencio de Valeránica, monje castellano del Arlanza, será uno de los autores más decisivos de la gran mutación que a mediados del X elevó la miniatura mozárabe a su más alto grado de originalidad. En el célebre colofón de la Biblia de León se destaca un equilibrio clásico que ordena sus serenas simetrías, con unos personajes de mirada hieráticamente fija, que parecen compartir los de la confeitaria. FONTAINE, Jacques – *El mozárabe*. Madrid: Encuentro Ediciones, 1978, pp. 351-352.



Fig. 2 – Confeitaria Madarro, techo. Foto Xabier Louzao.

con las murales¹⁷, como pudo comprobarse en la restauración de 1988, en la que se descubrieron las originales bajo estas, optándose por mantener dos parejas. Las figuras ocultan sus extremidades inferiores tras largas cintas vegetales de acantos, dispuestas de manera simétrica ocupando la superficie, en tonos azules y rosas. Nos recuerdan la pintura decorativa de la segunda mitad del XVIII, con marcados ecos del periodo rococó, aunque algunas de estas formulaciones estén extraídas del Renacimiento, al reelaborarse motivos procedentes de la tradición ornamental romana¹⁸. Lo que se busca

¹⁷ Lo mismo ocurre en otros lugares, como es el caso de las coronas con las armas reales que decoran el paraninfo de la Universidad de Santiago de Compostela, actual sede de la Facultad de Geografía e Historia, centrando el dosel el escudo de España cubierto con corona mural y el escusón vacío, suprimido sin duda durante la Segunda República. GARCÍA IGLESIAS, José Manuel – *Minerva, la diosa de Compostela*. Santiago: Andaina editora y Consorcio de Santiago, 2016, p. 372.

¹⁸ En relación con obras de esa época nos recuerda al pintor José del Castillo, autor de los cartones para tapices de la decoración del gabinete de la princesa de Asturias en el palacio de El Pardo. LUNA, Juan J. – *El bodegón español en el Prado*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008, pp. 130-131.

es crear adornos ligeros y agradables, en los que el autor demuestra su conocimiento y dominio. El motivo central de la composición es una alegoría de la confitería. Dos amorcillos flotan en el centro, enredados entre paños movidos por el viento, sujetando con uno de sus brazos una cesta oval de mimbre con flores en los bordes, que vuelcan dejando caer pasteles, entre los que se reconocen rosquillas y mantecados. Ya que se trata de una alegoría de nueva creación, a la hora de personificarla se echa mano de los atributos característicos que nos permitan su comprensión, los pasteles. Algo semejante se había dado con anterioridad, en el último cuarto del XIX, en alguna tienda parisina, como es el techo de la panadería y pastelería de la calle Alésia, obra del taller Benoist et Fils, en el que además de la Fama se representa a la Cosecha, rodeadas por amorcillos, uno de los cuales lleva una bandeja con tres pasteles y una cinta de flores en sus bordes¹⁹. Por lo demás, el techo abierto al exterior, en el que flotan los amorcillos con bandejas y flores, era un tema adecuado a estos fines, como podemos contemplar en la pintura del techo del comedor de diario de la Fundación Lázaro Galdiano en Madrid, trasunto de los techos barrocos convertidos en una auténtica apoteosis. Y si hablamos de apoteosis, definida por una glorificación ubicada en lo alto, mostrando que un santo ha sido elevado por encima de las contingencias de este mundo, contemplando a sus fieles y siendo contemplado por ellos²⁰, ¿no es menos cierto que lo que aquí se glorifica es el arte de la confitería?

Estas nuevas alegorías se dan también en otros establecimientos comerciales, como las relojerías, de la que tenemos un excelente ejemplo en la antigua joyería-relojería "Ghiara" de Málaga, en la que uno de los lienzos del techo presenta cinco amorcillos que jueguetan con relojes, como atributos del joyero²¹.

La pintura, al fresco, está firmada en uno de sus ángulos por D'Almonte. Se trata de Arturo D'Almonte y Muriel, pintor activo en Galicia a finales del siglo XIX y principios

¹⁹ También se conserva en París otro conjunto decorativo deslumbrante, la pastelería Sthorer 51, en la calle Montorgueil, fundada hacia 1730, que será decorada con una importante pintura en 1864 por Paul Banduy, representando mujeres ligeramente vestidas decorando los muros, llevando en sus manos deliciosos pasteles. GÓMEZ y CÁCERES, Georges; PIERREDON, Marie Ange de – Les peintres décorateurs des boutiques, *In Les decors des boutiques...*, op. cit., p. 43.

²⁰ REVILLA – Op. cit., p. 53.

²¹ GARCÍA GÓMEZ, Francisco – Alegorías para un joyero del XIX. Las pinturas de los techos de la antigua joyería-relojería "Ghiara" en Málaga. Málaga: *Boletín de Arte*, n.º 24, Universidad de Málaga, (2003), pp. 549-581. El autor menciona la presencia de amorcillos como algo habitual en la decoración de comercios, sobre todo en las pastelerías, de las que cita dos exponentes murcianos, de los años finales del XIX, una de ellas del pintor escenógrafo José María Sanz Fargas. Los amorcillos juegan con los dulces y simulan tirárselos a los clientes.

del XX, que se tiene por italiano, aunque era natural de Orán (Argelia)²². Se dedicará a la realización de frescos y decoraciones en distintos palacios y edificios públicos, así como escenógrafo para obras teatrales²³. Un óleo suyo sobre tabla, “jarrón con flores y paisaje”, de 1883, fue subastado en Madrid en 2016²⁴.

Un espacio intermedio, dividido por un panel modernista, sirve de separación de ambientes entre la entrada y la sala de degustación, con sillas de mimbre y mesas circulares a juego, una mesa de fundición con tablero de mármol y un antiguo mostrador expositor de madera y cristal. En sus paredes cuelgan antiguos diplomas. Dos paneles de madera móviles dan paso al salón. En este espacio, ocupado por mesas y sillas, se abren dos puertas al fondo, con tracería calada y ligera de época modernista, que dan acceso al obrador y a los aseos. En estos descubrimos un pequeño y precioso espejo modernista de movidas líneas en su copete. Son originales las mesas de madera con tableros de mármol blanco, conocidas como mesas de estípites por la forma dada a sus patas, que podemos relacionar con aquellas mencionadas en la casa de billar en 1813. En la parte alta de las paredes lucen vistosos percheros de pared. Completan el mobiliario dos soportes para plantas, modernistas.

En 1958 se inicia una nueva etapa, que llega hasta nuestros días. Su trayectoria ha sido reconocida recientemente por la Cámara Oficial de Comercio de Lugo con la concesión de un diploma en homenaje por la labor realizada a lo largo de cien años, así como por la Xunta de Galicia premiando a las tiendas centenarias de la comunidad, definiéndolas el conselleiro de Economía e Industria²⁵ como “historia viva de Galicia”.

En relación con la Madarro habría de ponerse la *FARMACIA DA CRUZ*, en la calle Conde Pallares, antigua Traviesa. Conocida un tiempo como Farmacia Iglesias, sabemos de su existencia al menos ya en 1899, cuando aparece reseñada en El

²² A.H.PLu, Concello, Padrón de habitantes, L. 642, año de 1915. En este censo figura como casado, de 63 años, de oficio pintor, y con 11 años de residencia en la localidad, afincado en el n.º 11 de la calle Manuel Becerra, por lo que su establecimiento en la ciudad se situaría en 1904, cuando pinta el techo de la confitería.

²³ Sobre su faceta de escenógrafo véase SÁNCHEZ GARCÍA, José Ángel – *La arquitectura teatral en Galicia*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1997, pp. 170, 174, 175, 176, 340, 425 y 452.

²⁴ www.abalartesubastas.com, subasta n.º 13, del 11-12 de mayo de 2016, lote 206. Otra obra de este autor, “Paisaje con ruinas”, óleo sobre lienzo, fue subastado en Fernando Durán en 2017. www.fernandoduran.com, subasta del 5-6 de julio, lote 791. (2018. 20.12; 19 h)

²⁵ www.finanzas.com/noticias/economía/20140402/xunta-premio-tiendas-centenarias. (2018. 20.12.; 19 h)

Almanaque Lucense²⁶, siendo adquirida posteriormente por el farmacéutico Manuel Figueroa Barros, de quien descende su actual propietario, Xoán Fontenla Figueroa. Aunque ha sufrido transformaciones en época reciente, se ha conservado la destacada estantería neogótica adaptada a las paredes, en dos lienzos en ángulo que dejan en su centro paso a la zona de ventas, hasta entonces cerrado por una puerta, delimitándose el espacio público del privado, destinado a rebotica, almacenaje y laboratorio. Estantería que nos recuerda la de la confitería Madarro y que muy bien podríamos atribuir a un mismo ebanista. Realizada en madera de pino, cada cuerpo cuenta con cinco tramos de marcada verticalidad, compuesto por un pequeño basamento moldurado en el que descansa el cuerpo de la cajonería, con cuatro cajones. Cuerpos que están delimitados por anchas pilastras con sus superficies animadas por rombos en resalte, que resultan practicables. El cuerpo central, retranqueado, divide sus tramos mediante grupos de tres esbeltas columnillas. Cuentan con cuatro estantes en altura, los tres inferiores quedando hoy a la vista, tras la última reforma, cuando se suprimieron las puertas de cristal. En el superior sí se han conservado, con un tratamiento singular, al ofrecernos una rica variedad de arcos apuntados y lobulados de muy variado tipo, mostrándonos un repertorio que semeja sacado de algún álbum o grabados de la época (fig. 3). El friso y la cornisa, ricamente moldurados, se rematan con una crestería calada de arcos apuntados con cuadrifolios al centro, entre los que se disponen rombos con cruces caladas en su interior. El color blanco mate actual ha venido a sustituir al verde y beige anteriores, como se pudo comprobar en la última restauración. El techo fue un encargo de Manuel Figueroa a un emigrado en París, solucionándose también de forma original, simulando una bóveda de crucería, con los nervios fuertemente resaltados, en perfecta comunión con el ambiente neogótico de este espacio. En origen en el centro se encontraba la caja registradora, mientras que una baranda de separación delimitaba el espacio público del privado. Se conserva la lámpara original, aunque retirada. En lo que fue en su momento rebotica se descubrieron restos de pinturas al fresco, muy perdidas y degradadas.

La fachada ha sufrido escasos cambios. En ella se abren cuatro huecos, tres pertenecientes a la farmacia, quedando a la vista los extremos de los muros medianiles y tres apoyos centrales, de buena cantería y totalmente lisos. El central lo ocupa la

²⁶ *El Almanaque Lucense para 1899*. Lugo: Tipografía de G. Castro, San Pedro 29. Castro Freire la menciona ya en 1875. CASTRO FREIRE, Salvador – *Lugo y sus hombres. Ensayo de síntesis histórica*. Lugo: editorial Celta, 1951, p. 132.

puerta de entrada, compuesta por dos hojas de madera con cuarterones en resalte, similar a la conservada como puerta de acceso a las viviendas. La flanquean los huecos de los escaparates, cerrados por antepechos de escasa altura. A modo de friso, una larga placa rectangular moldurada enmarcaba una superficie de cristal con dos cruces inscritas en círculos en los extremos, flanqueando el nombre, FARMACIA DE LA CRUZ.

De la misma familia es la *FARMACIA CENTRAL*, fundada por Manuel Figueroa Barros, quien más tarde adquiere la Farmacia da Cruz, siendo el titular en la actualidad uno de sus nietos, Francisco Figueroa Revilla. Existía otra anteriormente, en un edificio que será sustituido por el actual, que tenía por nombre Botica Castro. Ocupa una situación privilegiada en la trama urbana, en la calle de San Pedro, haciendo esquina a la plaza Mayor, además de servir de telón de fondo a la arteria principal de la ciudad en uno de sus extremos, la calle de la Reina. En los primeros momentos la farmacia mantiene la disposición de la anterior, con una puerta de acceso enmarcada por dos ventanas de desigual tamaño, realzadas por un marco liso, que servían de escaparates. Un gran friso con el nombre del establecimiento completaba el tratamiento exterior del local.

El edificio será sustituido por el actual (fig. 4) a partir de 1913, configurando un espacio característico de la ciudad. Su propietario era consciente de la privilegiada situación que ocupaba, lo que explicaría la decisión de optar por una arquitectura modernista, en una ciudad en la que no triunfó este estilo. Una de las funciones de estos edificios modernistas era singularizarse, hacerse notar y visibilizar el edificio a la manera de un gran cartel publicitario, que en realidad es en lo que se convierte. Los comerciantes lo emplearán para dar vistosidad decorativa al crear o modernizar sus locales y atraer al público²⁷.

En la fachada la organización decorativa abarca de uno al otro extremo. Sobre un zócalo liso de piedra se disponen delgados entrepaños en los extremos, cerrados con vidrios, convertidos en escaparates con estantes en su interior. A la izquierda la puerta de acceso a las viviendas, seguida por dos grandes ventanas escaparates con entrepaños de espejos, todo ello enriquecido con un marco moldurado. Se remata con un friso en vidrio decorado con dos pequeños medallones en los extremos, encerrando el n.º 2, y el título GRAN FARMACIA CENTRAL, entre cuyas palabras se intercalan sendos medallones circulares. Uno con el emblema de la Farmacia, una

²⁷ LOUZAO MARTÍNEZ, Francisco Xabier – *Historia de la arquitectura en Galicia: del Neoclasicismo a la Autarquía*. A Coruña: Universidade da Coruña, 2015, pp. 147-148.



Fig.3 – Farmacia da Cruz. Foto Xabier Louzao

serpiente enroscada alrededor de una copa, y el otro una alegoría de la misma, mujer sentada sosteniendo la copa en que se enreda la serpiente. Composición repetida en la fachada lateral.

En el interior se disponen los muebles vitrina en L, ocupando las paredes hasta el techo, compartimentados en tramos o calles verticales. Cuentan con cajonería en la parte inferior. El cuerpo superior se cierra mediante puertas acristaladas, con rica composición oval en su interior, animada por tallos vegetales ondulantes, propios de la estética modernista. El mostrador expositor, también de madera y vidrio, cuenta con tablero de mármol. Pilastras acanaladas marcan los diferentes tramos, con ensanchamientos en sus bases y terminaciones, de formas curvas, que en la parte baja lo aúpan y despegan del suelo. La puerta principal cuenta con una colorista vidriera. Da paso a un pavimento de baldosas con motivos florales, semejando una alfombra puesta de través. En el techo se repiten cuatro composiciones rectangulares con motivos florales típicos del modernismo, situadas en el centro de cada lado.



Fig. 4 – Farmacia Central. Foto Xabier Louzao.

En relación con las farmacias hemos de señalar una noticia recogida por Castro Freire haciéndose eco de los reclamos que empleaban para llamar la atención del público por las noches en los escaparates de algunas de ellas. Se trataba de un nuevo sistema para anunciarse, consistente en unas grandes bolas o recipientes esféricos de cristal, llenos de agua coloreada, que se iluminaban por su parte posterior con un quínqué o lámpara, proyectando haces de color a la calle. De unos 50 cm de diámetro, resultaba un anuncio moderno y atrayente. Cada establecimiento empleaba un color.

Así, de color rojo en la calle Traviesa, verde en Batitales y amarilla en la esquina de la plaza²⁸.

Son sin duda los cafés uno de los tipos de establecimientos comerciales más característicos de estos tiempos. Se mantiene abierto el conocido *CAFÉ DEL CENTRO*, situado en la plaza Mayor. Inicia su andadura en 1903, fundado por la familia Vila con el nombre de Café Moderno, haciéndose cargo la familia Yáñez desde 1975. Abierto a los soportales, el bajo cuenta con tres huecos, situándose la puerta al centro. El local es amplio y diáfano, de planta rectangular, siguiendo de cerca las soluciones características propias de los cafés parisinos. El uso de elementos de hierro en la construcción posibilitará esta amplitud de las salas, pudiendo observar la presencia de cuatro esbeltas columnas de hierro fundido con la marca M M ORTIZ/CORUÑA encerrada en una cartela, que muestran así su origen, la fundición coruñesa de Manuel Ortiz. Con basa anillada, el primer tercio del fuste es liso, rematado con un cilindro perlado sobresaliente enmarcado por aros. El resto del fuste es acanalado, sustituyéndose los capiteles por cilindros en los que asientan las vigas del techo. Una de las paredes se recubre en toda su altura con paneles de madera, marcándose a intervalos pilastras cajeadas en ligero resalte entre las que se disponen espejos rectangulares (fig. 5). Las columnas sirven también para delimitar dos espacios con usos bien definidos, dos filas de mesas y veladores, de fundición y tableros de mármol, además de las sillas, mientras al otro lado se dispone la barra. Las mesas, rectangulares y cuadradas, además de algún velador circular, nos ofrecen dos modelos en sus elementos de fundición.

Clientes y paseantes son capaces de abarcar estos ámbitos de un solo golpe de vista, tanto desde el interior como desde el exterior, convirtiéndose en lugar muy solicitado el escaparate, conocido con el nombre de pecera, lugar ideal para ver y dejarse ver. Responde a la edad de oro de este tipo de establecimientos, entre el último tercio del XIX y principios del XX, cuando se vuelven lujosos, cómodos y fastuosos hasta en provincias²⁹. Como será propio de otros muchos del momento, se prolonga al exterior a través de su terraza. En época reciente se ha cerrado, o al menos delimitado, con paneles de cristal, a la manera parisina una vez más.

²⁸ CASTRO FREIRE – *Op. cit.*, p. 141.

²⁹ BONET CORREA, Antonio – *Los cafés*, *op. cit.*, p. 38. Destaca el autor cómo en este período las capitales de provincia conocieron un momento de cierta opulencia y transformación urbana, instalándose los cafés en las plantas bajas de edificios eclécticos, recordando los ejemplos parisinos, p. 227.



Fig.5 – Café del Centro. Foto Xabier Louzao.

De mayor antigüedad y gran renombre fue el desaparecido *CAFÉ DE MÉNDEZ NÚÑEZ*, en pleno centro de la ciudad, en la calle de la Reina. Un cambio de propiedad en 1889 nos deja conocer el uso, café y billar, mencionándose algunos de los objetos que lo amueblaban, como los doce espejos grandes, un piano, dos mesas de billar, varios divanes, mesas de mármol y otros enseres³⁰.

Conclusiones

En un corto lapso de tiempo la gran mayoría de tiendas tradicionales han desaparecido, dando paso a otras en consonancia con los nuevos tiempos, perdiéndose ejemplos muy interesantes, e incluso valiosos, del pasado. Son obras que merecen ser conservadas, necesitadas de protección por parte de los poderes públicos, debiendo recibir el trato de monumentos. Es necesario a la vez concienciar a los propietarios

³⁰ A. H. P. Lu., Protocolos de Manuel Estévez, sig. 01343, n.º 50, del 22 de febrero de 1889, fol. 127-128.

del interés que estas antiguas decoraciones pueden aportar a la clientela, marcando una clara diferenciación y exclusividad.

Velar por estos comercios y proteger sus usos es algo que ya han iniciado algunas ciudades, como Barcelona, cuyo ayuntamiento ha presentado en 2013 un nuevo catálogo de protección patrimonial de edificios emblemáticos. Con tres diferentes grados de protección, según su interés, irá desde la integral a la ambiental. Cada establecimiento protegido contará con una ficha en la que se cataloga el espacio, los elementos arquitectónicos y los del interior, especificando las actuaciones que deben ser realizadas. Aunque no se puede preservar el uso de la actividad original, buscará impedir la pérdida de identidad de las calles, buscando márgenes de regulación a través del Bien Cultural de Interés Local, pactado con la Generalitat³¹, presentando más tarde un plan de protección y apoyo a este tipo de establecimientos, buscando evitar su desaparición³².

³¹ www.abc.es/catalunya/barcelona/20150312.

³² <https://ajuntament.barcelona.cat/comerc/es/emblematicos>. En la página se puede consultar esta medida de gobierno, así como el catálogo de protección de estos establecimientos emblemáticos, 228 en total.



SECÇÃO II
O Móvel nos séculos XVIII a XX



Los arquitectos municipales y el diseño de mobiliario para el archivo y biblioteca del ayuntamiento de Sevilla (1848-1929)

María Mercedes Fernández Martín

Resumo

O edifício renascentista da Câmara Municipal de Sevilha teve um importante ampliação na segunda metade do século XIX. A renovação arquitetónica levou a uma nova decoração que não se limitava às novas dependências, sendo também remodeladas as divisões do século XVI. O arquivo e a biblioteca situavam-se na antiga sala capitular e nas divisões adjacentes, para as quais foram projetadas estantes ao longo de meio século para a conservação da documentação. Um grande número de projetos são preservados, até hoje inéditos, que na maioria dos casos aparecem sem assinatura, mas que correspondem, sem dúvida, àqueles repetidamente solicitados pelo Cabido aos arquitetos municipais. Manuel Galindo, Aurelio Álvarez, Manuel Villar, Antonio Arévalo e Manuel Antonio Capo projetaram um mobiliário artístico, em consonância com a nova construção, mas tendo em conta que estivesse à altura da decoração do primitivo edifício renascentista.

Palavras-chave: Câmara Municipal de Sevilha; arquitetos municipais; móvel; Arquivo e Biblioteca.

Resumen

El edificio renacentista del ayuntamiento de Sevilla experimentó una importante ampliación en la segunda mitad del siglo XIX. La renovación arquitectónica llevó aparejada un nuevo amueblamiento que no se limitó a las nuevas dependencias, siendo remozadas también las estancias del siglo XVI. El Archivo y Biblioteca se ubicó en la antigua Sala Capitular Alta y estancias colindantes, para las que se proyectaron a lo largo de medio siglo estanterías para la custodia de la documentación. Se conservan un número importante de proyectos, hasta hoy inéditos, que en la mayoría de las ocasiones aparecen sin firma, pero que corresponden, sin duda, a los solicitados reiteradamente por el Cabildo a los arquitectos municipales. Manuel Galindo, Aurelio Álvarez, Manuel Villar, Antonio Arévalo o Manuel Antonio Capo, diseñaron un mobiliario artístico, acorde con la nueva construcción, pero teniendo en cuenta el que no desmerecieran con la decoración del primitivo edificio renacentista.

Palabras clave: Ayuntamiento de Sevilla; arquitectos municipales; mueble; Archivo y Biblioteca.

Prefeitura de Sevilla, arquitetos municipais, móveis, Arquivos e Biblioteca

El edificio del Ayuntamiento de Sevilla es el resultado de dos momentos constructivos diferentes. El primero corresponde a la intervención de Diego de Riaño en el primer cuarto del siglo XVI, prolongándose las obras a lo largo de casi cincuenta años sin apenas sufrir alteraciones hasta mediados del siglo XIX. Por esas fechas el primitivo edificio renacentista había quedado pequeño, experimentando una importante ampliación con la demolición del colindante convento Casa Grande de San Francisco, derribo propiciado por el lamentable estado en el que se encontraba tras su exclaustación en 1835. En su solar se proyectó una nueva plaza y la ampliación y restauración de la primitiva construcción renacentista. Las obras se le encomendaron al arquitecto Balbino Marrón, quien tuvo que reformar el primer proyecto, iniciándose las obras en 1858, no sin numerosas críticas de la Comisión de Obras Públicas y de las Academias de San Fernando de Madrid y de la de Santa Isabel de Hungría de Sevilla¹. La iniciativa se debió a la buena gestión del alcalde Juan José García de Vinuesa quien había impulsado en la ciudad importantes reformas que, lamentablemente, se vieron frenadas en mandatos sucesivos, afectados por fuertes disensiones políticas y continuas dificultades económicas que propiciaron que las obras fueran a un ritmo muy lento, con continuos cambios y nuevas propuestas firmadas por los arquitectos Marrón, Galiano, de los Ríos y Talavera.

El proceso de renovación arquitectónica, con la creación de nuevos espacios, llevó aparejado la decoración y amueblamiento de los mismos. A pesar de tratarse de una decoración práctica, se aplicaron criterios de jerarquía para los distintos espacios, tanto para los de las nuevas dependencias como las del edificio renacentista. En su diseño se tuvo en cuenta la funcionalidad, la moda, las necesidades de los usuarios y la imagen corporativa, proyectando a la ciudad sus valores como institución. Los espacios más representativos, como la Sala Capitular, Alcaldía, Secretaría, el Archivo y Biblioteca, fueron los que reclamaron la máxima atención en su amueblamiento

¹ El proceso constructivo de las nuevas Casas Consistoriales, así como la restauración de su fachada renacentista ha sido estudiada en numerosas publicaciones. Entre las más recientes cabe destacar MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis – *El Ayuntamiento de Sevilla*. Sevilla: ICAS, 2012, pp. 47-75. MORALES, Alfredo J. – Las Casas Consistoriales. En NAVARRETE PRIETO, Benito y FERNÁNDEZ GÓMEZ, Marcos (dirs. y eds.) – *Historia y patrimonio del Ayuntamiento de Sevilla*. Sevilla: ICAS, 2014, p. 90.

y decoración². El lenguaje decorativo debía ser por tanto coherente con la imagen arquitectónica y el significado del edificio, por lo que en la documentación se insiste en que debía mantener una unidad estilística, dejando claro que “el estilo que se elija será el del Renacimiento español, adaptado a las tendencias modernas”, sin copiar literalmente los motivos ornamentales del edificio renacentista³.

A partir de la segunda mitad del siglo XIX la arquitectura sevillana experimenta un gran avance. Son los arquitectos surgidos de la recién creada Escuela de Arquitectura, desvinculada en esos años de la Academia de San Fernando, quienes propiciarán un importante cambio en el modo de hacer arquitectura en la ciudad⁴. Para el amueblamiento del Ayuntamiento de Sevilla, fueron los mismos arquitectos de la institución los encargados de diseñar el mobiliario y determinar los materiales y calidades, siempre supervisados por las diferentes comisiones y por la Academia de Bellas Artes. Formados algunos de ellos en la tradición clasicista como Balbino Marrón, otros como Joaquín Fernández y, posteriormente, Juan Francisco de Paula Álvarez, Manuel Villar, Manuel Galiano, etc., romperán con esa tendencia, optando por los estilos historicistas, en boga en Europa con la corriente medievalista, y defendidos por la escuela de Madrid a través de la incorporación de la historia de la arquitectura a la enseñanza⁵. Esta renovación llevará aparejada un mayor interés por el diseño que se refleja en los proyectos que demandaba la ciudad, pero también se introduce en los objetos de la vida cotidiana, como se refleja en el mobiliario diseñado para el Archivo y Biblioteca del Ayuntamiento hispalense.

Dado el pésimo estado en que se encontraba la documentación histórica y administrativa de la institución, una de las prioridades de los capitulares, en pleno proceso de ampliación del edificio histórico, fue la ordenación y mejora del archivo,

² FERNÁNDEZ MARTÍN, M.^a Mercedes – Mobiliario para nuevos espacios en el Ayuntamiento de Sevilla (1866-1929) En Actas del XXII Congreso Español de Historia del Arte *Vestir la Arquitectura*. Burgos: Universidad de Burgos, 2018. Vol. 1, pp. 874-880.

³ FERNÁNDEZ MARTÍN, M.^a Mercedes – Entre la decoración y el coleccionismo: el Patrimonio Mueble del Ayuntamiento de Sevilla. En *Ayuntamiento de Sevilla. Historia y Patrimonio*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 1992, pp. 207-227.

⁴ Los arquitectos municipales en la segunda mitad del siglo XIX fueron Balbino Marrón y Ranero (1846); José de la Coba (1860); Manuel Galiano (1868); Joaquín Fernández (1868); Manuel Villar (1869); Juan Francisco de Paula Álvarez (1869); Juan Talavera (1870); Francisco Aurelio Álvarez (1872); Manuel Antonio Capo (1875), entre otros.

⁵ GONZÁLEZ CORDÓN, Antonio – *Vivienda y Ciudad. Sevilla 1849-1929*. Sevilla: Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, 1985, p. 116.

tradicionalmente considerado como uno de los más importantes del país entre los de su categoría. Ello llevaba aparejado el ubicarlo en un lugar idóneo, acorde con la importancia del mismo, destinándose para ello el Antecabildo, la Sala Capitular Alta y, posteriormente, la Contaduría, situadas en la parte noble de la planta principal del edificio. No obstante, como se señalará más adelante, la adecuación de esas dependencias y la construcción de las estanterías se dilataron en el tiempo, tomando impulso a partir de 1858. El ayuntamiento decidió en ese año, a propuestas de García de Vinuesa, crear la plaza de archivero por oposición, plaza que fue ganada por el historiador y periodista José Velázquez y Sánchez, quien se hizo cargo del archivo un año más tarde. Él fue el encargado de su organización hasta su cese en 1869. Velázquez desarrolló una ingente labor, proporcionando definitivamente una estructura unitaria y ordenada a la dispersa documentación existente⁶. Hasta 1861 contó con el apoyo incondicional de la corporación y de las sucesivas comisiones que proporcionaron los recursos necesarios, técnicos y materiales, para la ordenación de la documentación. Tras los sucesos revolucionarios de 1868, el archivo quedó sin personal y la documentación se dispersó de nuevo, paralizándose la organización del mismo hasta 1872, tomando nuevo impulso bajo la dirección del archivero Luis Escudero y Peroso, cargo que mantuvo hasta 1897, quedando definitivamente consolidado el Archivo como entidad administrativa del ayuntamiento hispalense junto a la Biblioteca, como fondo bibliográfico auxiliar.

Las primeras noticias sobre la necesidad de construir unas estanterías para custodiarlos documentos del archivo se remontan a 1848, solicitándose que se sacara a subasta la construcción de las mismas. Las dificultades económicas por las que atravesaba la corporación lo hacían inviable por lo que se planteó crear un presupuesto adicional y pagar su importe con cargo a los presupuestos del año siguiente⁷. Éstas debían utilizar caoba en el exterior y cedro para el interior, con bisagras de metal y acabado pulimentado a pomo, sin utilizar barniz alguno. El informe se acompaña de cuatro diseños, muy similares entre sí, de dibujo muy cuidado, realizados a lápiz. Los cuatro modelos presentan tres módulos articulados cada uno de ellos por diferentes elementos ornamentales. El primero lo hace por medio de pilastras cajeadas y cornisa decorada con triglifos; el segundo con pilastras jónicas estriadas y entablamento liso; el tercer diseño presenta semicolumnas de capitel

⁶ FERNÁNDEZ GÓMEZ, Marcos – El Archivo Municipal de Sevilla. En *Ayuntamiento de Sevilla. Historia y Patrimonio*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 1992, pp. 118-141.

⁷ Archivo Municipal de Sevilla (A.M.S), Colección Alfabética. Archivo. Leg. 91.

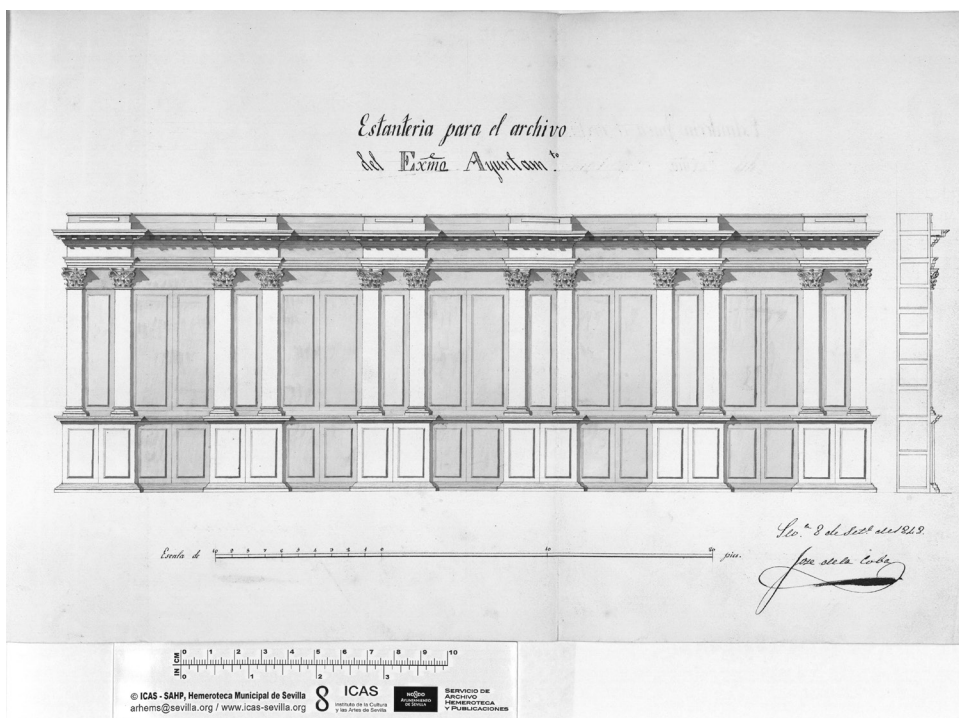


Fig. 1 – Diseño de estantería. José de la Coba. A.M.S. Colección Alfabética. Archivo. Leg. 91

corintio y entablamento liso, mientras que la última se levanta sobre un zócalo y remata en una cornisa con un motivo vegetal en forma de macolla que marca la división de los módulos. Se aprobó el modelo primero "porque una obra de esta clase debe realizarse con la mayor hermosura y solidez posible". Los cuatro diseños están realizados a lápiz y firmados con unas iniciales que se corresponden con las de Balbino Marrón, arquitecto municipal en esas fechas. En septiembre de aquel año José de la Coba y Mellado, recién nombrado arquitecto fontanero del ayuntamiento, firmaba el presupuesto y presentaba un nuevo diseño. En esta ocasión la estantería era de mayores proporciones, levantada sobre un alto zócalo, dividida en cinco módulos articulados por pilastras pareadas de capitel corintio y entablamento liso con mútulos y cornisa. (fig. 1)

El presupuesto presentado por José de la Coba ascendía a 73.533 reales, con unas condiciones facultativas y económicas muy precisas. La estantería debía adaptarse a los vanos existentes en la estancia y debía de ejecutarse con madera

de caoba para los frentes, el cedro para los entrepaños y peinazos, mientras que para la parte trasera se podría emplear el pino de padrón de Flandes. Además de las características técnicas en cuanto a los materiales empleados y al grosor de los mismos, contempla aspectos decorativos como el que la madera de caoba que se utilizara en las puertas y pilastras fuera veteada “para que hagan buen efecto” y perfectamente pulimentada y barnizada. Dadas las características e importancia del proyecto se otorgaría escritura para la completa seguridad del contrato y una vez concluida ser supervisada por el arquitecto.

En octubre de 1848 se da el visto bueno por parte del Consejo, sacándose a subasta en enero del año siguiente. Como postor se presentó Joaquín Abascal quien se obligó a construirla en un año que empezaría a contar a partir del día que se le comunicase la adjudicación. No obstante, el Cabildo decidió cambiar el proyecto, sustituyendo las puertas de caoba maciza por puertas de tableros alambrados, lo que modificaba el coste. De nuevo se sacó a subasta, presentándose tres presupuestos, el de Juan Manuel Muela, quien ofreció ejecutar la estantería por 72.000 reales, Camilo Sáenz de Riofrecha por 65.000 y por último Abascal que la rebajó a 64.000. No obstante, a pesar de ser la cantidad más alta se adjudicó a favor de Juan Manuel Muela quien aceptó el remate y se obligaba a cumplir las condiciones junto con el maestro carpintero Cristóbal Caro, ofreciendo en garantía la suma de 10.900 reales.

No obstante, el 28 de enero de 1850 Muela solicita renunciar al contrato por considerar que lo que había presupuestado era insuficiente para la ejecución de la obra, alegando que en el contrato había mediado un error notorio pues el arquitecto había presentado solo el alzado de la estantería y no la planta de la sala donde había de colocarse aquella. Para poder recuperar su fianza y como indemnización por la renuncia Juan Manuel Muela se comprometía a ejecutar gratis las obras de albañilería que necesitaría la estancia para así poder recuperar su dinero⁸. Un mes después José de la Caba presentaba la planta del Antecabildo y Sala Capitular, las dependencias donde se colocarían las estanterías junto a un nuevo diseño que apenas difiere del anterior, dividido en tres módulos pero con el zócalo más estrecho, con un dibujo más sencillo y lineal, sin sombreados⁹. Asimismo, el presupuesto se

⁸ En marzo de 1850 la comisión de hacienda informa que no pueden continuar las obras en el Archivo por lo que propone que Juan Manuel Muela trabaje en otras obras del Ayuntamiento. El contratista acepta y se le encargan las obras de la Fuente del Piojo, en la Puerta Osario, presupuestadas por Balbino Marrón y José de la Caba. A.M.S., Colección Alfabética. Archivo. Leg. 91.

⁹ *Ibidem*.

abarataba considerablemente al sustituirse la caoba por pino pintado de color caoba, alcanzando un valor de 27.860 reales.

Con la creación de la plaza de archivero en 1858, ganada por el historiador y periodista José Velázquez y Sánchez, fue necesario habilitar unas dependencias mayores para custodiar sus fondos, añadiéndose al Antecabildo y la Sala Capitular Alta la Contaduría. Los trabajos de ordenación iban a buen ritmo por lo que en abril de 1859 Balbino Marrón y Ranero presentaba planta y alzado de un diseño de estanterías provisionales, proponiendo que para su construcción se aprovecharan las maderas que se guardaban en los almacenes municipales, por lo que el presupuesto quedaría reducido a 1.934 reales¹⁰. La estantería proyectada era capaz de contener mil expedientes y, a pesar de su funcionalidad, en su diseño se cuidan los aspectos ornamentales con la cornisa decorada con motivos vegetales¹¹. Esta estantería funcional y de bajo costo estaba en uso unos meses más tarde, utilizándose para la ordenación de los expedientes de mayor consulta.

La ejecución de las estanterías artísticas se debió iniciar en aquellas fechas pues, en 1861, estaban labrados dos estantes y medio que contenían 196 cajas/ carpeta, que resultaban insuficientes para custodiar los volúmenes de documentos encuadrados y las secciones que se iban concluyendo. Esto llevó en repetidas ocasiones a solicitar la ampliación de las existentes¹². En abril de 1863 Manuel Galiano, recién nombrado primer arquitecto de la ciudad redacta el presupuesto para los nuevos cuerpos de estanterías y el desmontaje de las existentes¹³. Un mes

¹⁰ Balbino Marrón y Ranero (1812-1867) como arquitecto municipal y provincial de Sevilla ha sido ampliamente estudiado por Linares Gómez del Pulgar. La autora recoge también su actividad al servicio de los duques de Montpensier pero no así su actividad como proyectista de mobiliario para el referido Ayuntamiento hispalense. Fue nombrado arquitecto municipal en 1845, compatibilizando también con la plaza de arquitecto fontanero, que unos años después se convocará por primera vez mediante concurso oposición, siendo el primero en obtener la plaza José de la Coba. Al respecto véase LINARES GÓMEZ DEL PULGAR, Mercedes – *Balbino Marrón y Ranero. Arquitecto municipal y provincial de Sevilla (1845-1867)*. Sevilla: Diputación Provincial, 2016.

¹¹ En las mismas fechas se pensó en la posibilidad de decorar el suelo de esta sala con mosaicos procedentes de Itálica, cedidos al Ayuntamiento por un particular. La comisión encargada de las obras encontró varias dificultades, alegando principalmente que quedaría muy poco espacio para circular entre los muebles que estaban proyectados y los mosaicos. A.M.S. Colección Alfabética. Archivo. Leg. 90.

¹² A.M.S. Colección Alfabética. Archivo. Leg. 91.

¹³ Galiano fue el último arquitecto municipal del período isabelino. Trabajó en importantes proyectos municipales y como arquitecto independiente en la construcción de viviendas económicas.

más tarde se encomendaban esas tareas al maestro carpintero Antonio González con un presupuesto de 432 reales. La comisión del Archivo reconocía los avances y mejoras llevadas a cabo en el mobiliario del Archivo pero, aunque en un primer momento había propuesto que las puertas fueran macizas, para mayor seguridad, pero al ampliarse las dependencias con el espacio de la Contaduría, más apartado y por lo tanto más alejado del público, resolvía sustituir las puertas de madera maciza por otras alambradas para igualarlas con las ya construidas y poder así admirar las costosas carpetas en las que se contenían los documentos¹⁴.

El impulso definitivo para la terminación de las estanterías se produce en el último cuarto del siglo XIX, tras los acontecimientos políticos de 1868. No obstante, debido a la magnitud de las obras que se estaban realizando, la ejecución de las mismas quedó relegada en varias ocasiones a pesar de contemplarse su ejecución en los presupuestos generales de las Casas Capitulares, indicándose que se hicieran de madera de pino, pintado exteriormente de color caoba y decoradas con zócalos, pilastras y "cornisamiento dórico en forma de intercolumnio y puertas con redes de alambrado"¹⁵. A tal fin en el presupuesto general de las obras de ampliación de las Casas Capitulares se incluyeron 40.000 reales destinados a las estanterías. Sin embargo, éstas no fueron ejecutadas pues, en respuesta a la petición formulada en sesión capitular, se acordó que el dinero presupuestado se invirtiera en la construcción de muebles para la Secretaría y despachos de la Alcaldía, pues los existentes carecían de uniformidad. En 1870 el arquitecto Manuel Villar presentó unos modelos de estantes en madera de caoba, reservándose el pino de Flandes para el armazón y los entrepaños, cerrados por puertas plegables¹⁶. Los únicos motivos decorativos de dichos muebles son la ancha cornisa que los remata, decorada con temas florales y una cartela central con el escudo de la ciudad¹⁷.

En septiembre de 1874 se abre un nuevo expediente para la realización de nuevas estanterías. En esta ocasión las maderas que a tal objeto se iban a destinar estaban preparadas en los almacenes municipales, procedentes de las moreras de los jardines de las Delicias, por lo que se solicitaba que fueran aserradas en la forma más

¹⁴ A.M.S. Colección Alfabética. Archivo. Leg. 91.

¹⁵ A.M.S. Colección Alfabética. Casas Capitulares. Leg. 190.

¹⁶ Manuel Villar Bailly es el primer arquitecto municipal nombrado tras la revolución de 1868, período difícil y en el que no hubo mucha actividad constructiva en la ciudad.

¹⁷ A.M.S., Colección Alfabética. Casas Consistoriales. Leg. 193.Exp. 75. Al respecto véase FERNÁNDEZ MARTÍN, M^a Mercedes – Mobiliario para nuevos espacios... *op. cit.*

idónea para la construcción de las estanterías. Al expediente acompaña un diseño de mueble de dos módulos, articulados por pilastras jónicas cajeadas que apoyan en un zócalo y se rematan con cornisa coronada con bustos¹⁸. Lamentablemente el dibujo ejecutado con tinta roja y negra, está sin firmar, pero puede corresponder al arquitecto municipal Manuel Villar, quien estuvo al frente de las obras municipales en el período político conocido por el sexenio democrático, tras la revolución del 68¹⁹.

El definitivo impulso para la conclusión de las estanterías no se produjo hasta 1875, cuando a propuesta del marqués de Tablada se sacó a concurso público la construcción de otro cuerpo. Las razones que exponía eran que, a pesar del interés por parte de algunas personas, el Archivo presentaba cierto grado de abandono, bien por desidia, bien por las dificultades económicas por las que atravesaba el Ayuntamiento. A tal fin se redactaron las bases del concurso, insistiendo en que se ejecutaran en perfecta armonía con la decoración arquitectónica de las salas, decoradas con ricos relieves renacentistas, que los concursantes podrían visitar previamente para tener en cuenta a la hora de presentar los diseños y detalles decorativos de los muebles. Asimismo, los participantes podían presentar diferentes proyectos en relación a las diversas maderas empleadas. El concurso, dotado con un premio de 1.000 pesetas, se publicó en el Boletín de la Provincias y los proyectos se presentarían bajo pliego cerrado con un lema, para preservar el anonimato de los autores y tener una mayor imparcialidad a la hora de juzgarlos. El jurado fue designado por el Ayuntamiento y su fallo era inapelable. La propuesta fue aprobada por unanimidad en el cabildo de 19 de junio y publicada en el Boletín Municipal el 5 de julio. Unos días más tarde, el 21 de agosto, se nombraba al jurado que había de juzgar los proyectos. Los elegidos fueron el conde de Casal, presidente de la Academia de Bellas Artes; el pintor don José Domínguez Bécquer; don Juan José Bueno, bibliófilo y bibliotecario de la Diputación Provincial; don Leoncio Baglieto, escultor; don Juan Antonio Moreno de Guerra, presidente de la Comisión de Obras Públicas; don Manuel Wessel de Guimbarda, pintor y concejal, bajo la presidencia del Alcalde y con asistencia del Secretario²⁰.

Las propuestas presentadas fueron tres: la primera bajo el lema *El pueblo que honra las Artes honrase a sí mismo*, proponiendo dos modelos diferentes, afirmando que debía utilizarse pino Flandes para el armazón y madera de tejo de Asturias,

¹⁸ A.M.S. Colección Alfabética. Archivo. Leg. 91.

¹⁹ SUÁREZ GARMENDIA, José Manuel – *Arquitectura y Urbanismo en la Sevilla del siglo XIX*. Sevilla: Diputación Provincial, 1986, p. 242.

²⁰ A.M.S. Colección Alfabética. Archivo. Leg. 91.

más cara y rara que la caoba pero con buenos resultados en los trabajos artísticos, valorando su costo en 100 pesetas cada metro lineal, incluyendo madera, herraje, cristales, alambrado y mano de obra. La segunda propuesta, *Pericles, León X, Fidias Miguel Ángel*, proponía el orden corintio “y el estilo plateresco más puro”, con motivos de cariátides, sátiros y bustos de los hijos ilustres de Sevilla, trabajos escultóricos que debían ser encargados a artistas de mérito. La madera que proponía era el pino para el interior y el nogal o el meble (sic), madera procedente de los Estados Unidos, para el exterior. Por último, *Fac et spera*. proponía para el interior cedro, enebro o ciprés, al ser estas maderas olorosas, menos susceptibles de apolillarse, reservando el nogal para el exterior, madera consistente y de color que armoniza con el artesonado que cubre la Sala Capitular Alta, y la “gravedad de la decoración de los muros”. Además de las estanterías proponía un mobiliario auxiliar consistente en unas mesitas o pupitres que sirvieran para tomar apuntes o datos de los documentos, lo suficientemente altas para poderlo hacer de pie y no ocupar la estancia con sillones²¹.

El resultado del concurso quedó desierto pues, a pesar de que el jurado opinaba que estaban bien ejecutados y donde se demostraba los profundos conocimientos y buen gusto de sus autores, unánimemente el jurado estimó que ninguno de los proyectos presentados se ajustaba exactamente a las condiciones propuestas por el Ayuntamiento. Afortunadamente si se conservan algunos de los diseños presentados, firmados por artistas de gran prestigio y grandes conocedores de la historia sevillana. Entre ellos cabe destacar los diseños del historiador y cronista de la ciudad Joaquín Guichot, bajo el lema *Pericles, León X, Fidias Miguel Ángel*, donde muestra sus dotes de dibujante extraordinario a través de cinco planos con motivos de cariátides, sátiros y bustos de hijos ilustres de la ciudad²². Guichot era un apasionado del arte y profesor de Dibujo Industrial y Adornos en la Escuela de Ingenieros Industriales de Sevilla y en la Escuela de Artes y Oficios. (fig. 2)

Al quedar desierto el concurso en noviembre de ese año se le solicitaba al recién nombrado ingeniero municipal, Manuel Antonio Capo que procediera a elaborar un proyecto para las estanterías²³. Un mes más tarde presentaba el pliego de condiciones facultativas y económicas. Entre las primeras destaca la de que no debían copiar

²¹ *Ibidem*.

²² Joaquín Guichot fue autor del estudio *Historia del Excelentísimo Ayuntamiento de la ciudad de Sevilla* en cuatro tomos que se publicaron hasta 1903.

²³ Pocas noticias se tienen de este arquitecto afincado en Sevilla al menos desde 1872. En 1875 concurre a la convocatoria para la plaza de arquitecto municipal pero fue elegido para desempeñar la de ingeniero que ocupará hasta 1876 cuando solicita su traslado a Madrid.

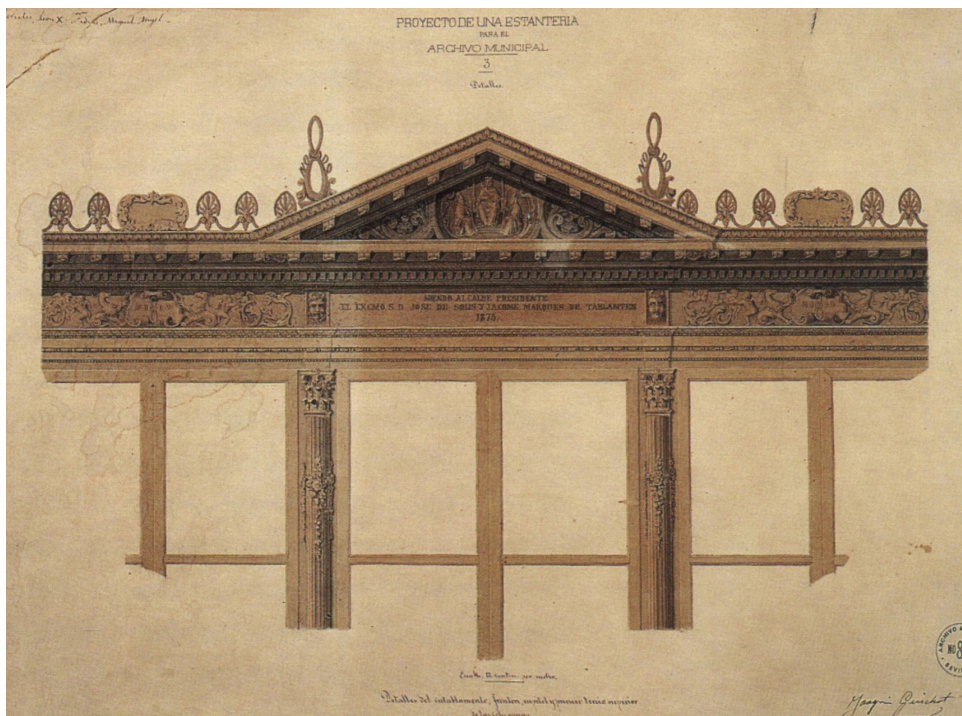


Fig. 2 – Diseño de estantería. Joaquín Guichot. A.M.S. Colección Alfabética. Archivo. Leg. 91

los motivos renacentistas de los relieves arquitectónicos que decoraban la sala, obligándose el contratista a ajustarse a los modelos a tamaño real propiciados por el director artístico de la obra, recomendándose su ejecución a un artista de reconocido prestigio. En cuanto a los materiales propone para el exterior el empleo de nogal, de Aragón, Asturias o Galicia, aunque también podía ser el nogal extranjero, de color oscuro y sin veteado, reservándose el cedro, enebro o ciprés para los tableros internos. La estantería quedaría en su color, sin bruñir, dándole sólo aceite para uniformar el brillo de la madera natural. En cuanto a las condiciones económicas se presupuestó en 425 pesetas el metro cuadrado, obligándose el contratista a pagar el 5% marcado por ley al director artístico. El plazo de ejecución señalado fue de 18 meses desde la firma del contrato y, una vez concluida, el contratista se obligaba durante dos estaciones consecutivas de invierno y verano a reparar cualquier alteración que sufrieran por los cambios atmosféricos²⁴.

²⁴ A.M.S., Colección Alfabética. Archivo. Leg. 91.

La ejecución de la misma salió a subasta, publicándose en el Boletín de la Provincia, pero el 29 de enero de 1876 se decidió suspenderla pues el diseño no había sido examinado por el jurado de expertos constituido unos meses antes. El 3 de febrero de aquel año se reunió el jurado bajo la presidencia del alcalde, marqués de Tablantes, para examinar el proyecto de Manuel Antonio Capo que, por unanimidad, lo dieron por bueno aunque proponían algunos cambios sobre todo de carácter decorativo como era la sustitución del NODO por el escudo de la ciudad, así como la supresión de figuras rodeando el escudo que remataba la cornisa y la supresión de los registros ochavados y circulares del friso por coronas de laurel y cintas para enmarcar los bustos de los hijos ilustres de la ciudad. (fig. 3)

Hechas esas salvedades el proyecto de Antonio Capo se sacó de nuevo a subasta pública a la que sólo concurrió el industrial José Lozano Fernández, pero la comisión comunicó a dicho industrial la suspensión de adjudicación por entender que una obra de tanto valor debía realizarse por administración, nombrando para su ejecución a un artista de reconocido mérito, dada la importancia artística y el carácter monumental de la obra. El trabajo se llevó a cabo pero, lamentablemente, se desconoce al autor material de la misma.

En 1880 de nuevo se produjeron obras en el salón principal del Archivo pues a través de los vanos entraba agua por lo que se solicitaba al arquitecto Aurelio Álvarez que redactara un informe para poder solucionar el problema²⁵. Álvarez informaba que cualquiera de las soluciones posibles afectaba a los relieves renacentistas que decoraban sus paredes. Como mal menor se decidió cerrar los vanos con unas cristaleras con marcos de hierro. No obstante, al año siguiente se revocó el acuerdo para realizarlas en madera²⁶. Una nueva ampliación de las estanterías se llevó a cabo entre 1887 y 1888, solicitando al maestro carpintero un presupuesto para un segundo cuerpo de estanterías con las mismas características de las existentes por un valor de 1.789 pesetas.

Éstas debían de estar concluidas definitivamente en 1895, cuando se amplía la dotación de mobiliario del Archivo debido a la afluencia de estudiosos que se acercaban a consultar sus fondos. El mobiliario fue adquirido en el taller de carpintería y ebanistería de Manuel Oñoro Cruz y consistió en dos mesas, una de escritorio de madera de pino con patas torneadas y seis cajones y otra "estilo ministro", un pupitre,

²⁵ Francisco Aurelio Álvarez Millán fue nombrado arquitecto municipal por méritos contraídos en 1881, cargo que mantuvo hasta 1892 cuando fue nombrado Arquitecto Provincial.

²⁶ A.M.S. Colección Alfabética. Casas Capitulares. Leg. 194.

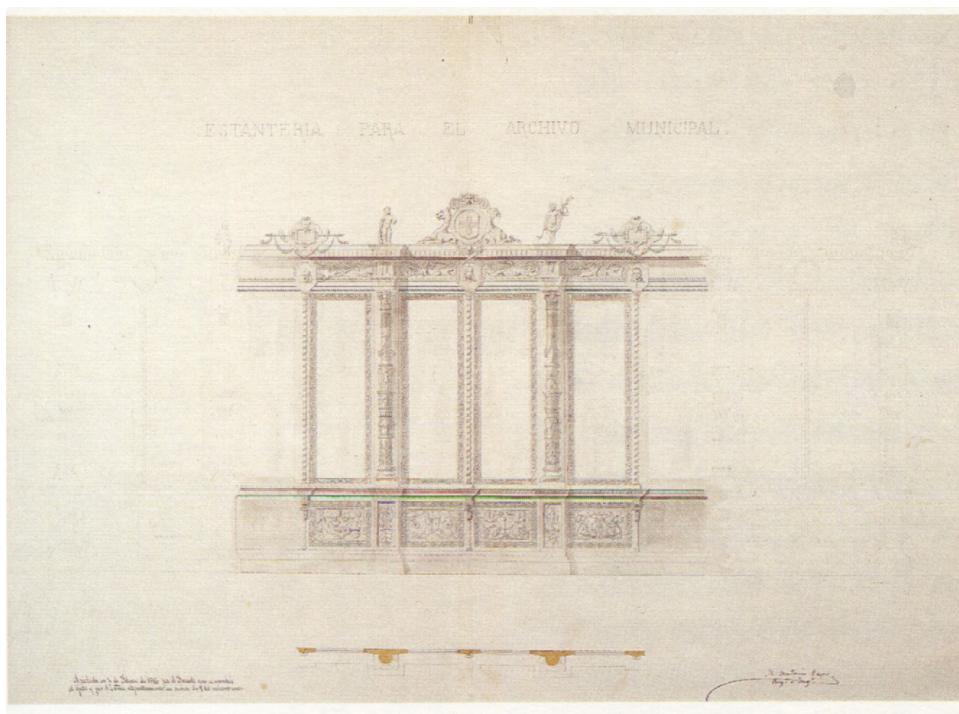


Fig. 3 – Diseño de estantería. Antonio Capo. A.M.S. Colección Alfabética. Archivo. Leg. 91

dos sillones de rejilla y seis sillas de oficina. Este mismo taller fue el encargado de cerrar los estantes de la Biblioteca y Archivo con puertas de alambre, o tela metálica, por un valor de 734 pesetas, para mayor seguridad de los expedientes que en ellas se contenían y “prevenir antes que lamentar”²⁷.

A partir de estas fechas se seguirán proponiendo ampliaciones de las estanterías pero ya sin la intervención de los arquitectos municipales como la que se presupuesta para custodiar el Archivo de Privilegios, por encontrarse estos documentos apilados en cajas de cartón sin ninguna garantía de seguridad. La estantería de 8,45 m. de largo por 4,80 de alto, dividido en cinco estantes de 1,69 m. de ancho, con frentes de madera de caoba con puertas de tela metálica, con pilastras torneadas y talladas con capiteles y basas también talladas, un friso con medallones tallados, banquillos con penachos y perillas talladas. La parte inferior de la estantería estaría formada con

²⁷ El informe de conformidad con lo realizado por el carpintero Manuel Oñoro Cruz está firmado en 7 de enero de 1988 por el entonces archivero, el erudito José Gestoso.

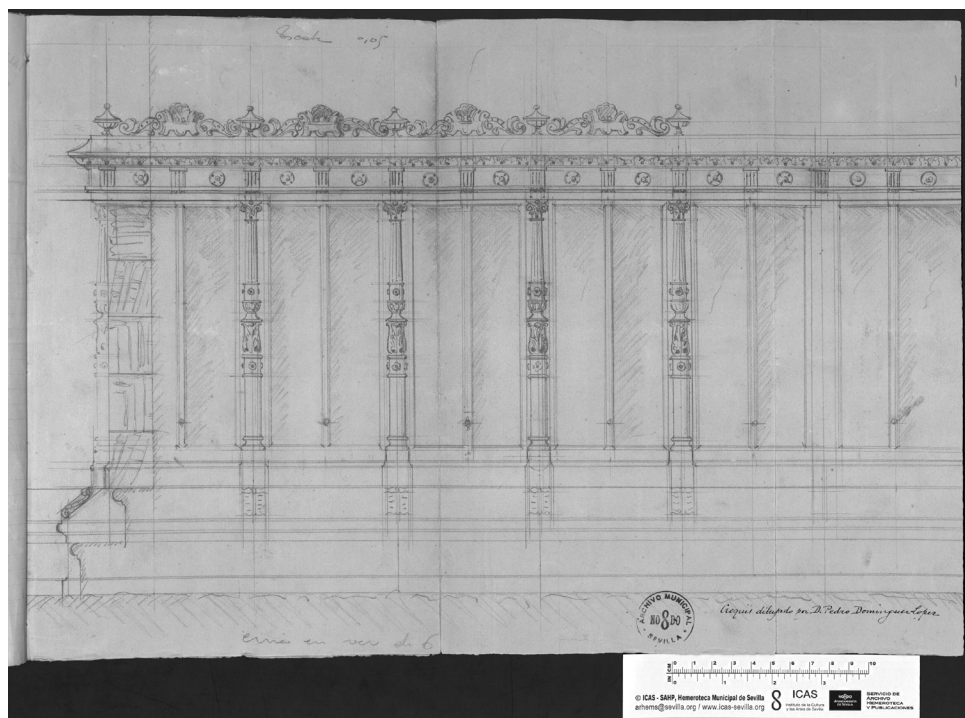


Fig. 4 – Diseño de estantería. Pedro Domínguez López. A.M.S. Colección Alfabética. Archivo. Leg. 91

vitricas, con puertas de cristales, ejecutadas en pino Flandes. El presupuesto dado por el carpintero Manuel Oñoro era de 399 pesetas cada uno de los estantes por lo que el valor total ascendería a 1.995 pesetas. El diseño, dibujado a mano alzada y lápiz está firmado por don Pedro Domínguez López, escultor y profesor de modelado y vaciado ornamental de la escuela de Bellas Artes de Sevilla, quien desde 1890 se encargaba de la restauración de la fachada renacentista de las Casas Consistoriales, realizando dibujos y modelos de yeso para los canteros²⁸. (fig. 4)

En los primeros años del siglo XX se siguió ampliando el archivo con la aumento de las estanterías del archivo, siempre en consonancia con las ya existentes²⁹. En 1906 se consigna una partida de 5.500 pesetas para la construcción de un paño de estantería de caoba con destino al Archivo Biblioteca. Este debía ser igual al ya

²⁸ A.M.S., Colección Alfabética. Archivo. Leg. 91.

²⁹ Expediente instruido en 1905 por el carpintero municipal Agustín A. para la ampliación de una de las estanterías del Archivo Municipal. A.M.S., Colección Alfabética. Archivo. Leg. 91.

instalado, solicitándose que no se sacara a subasta porque de esa manera se alargarían los plazos de ejecución y no entraría en los presupuestos. En noviembre de ese año se le encarga al maestro carpintero José Sáenz que proceda a la construcción de la estantería por la cantidad consignada.

Asimismo, se construyeron nuevas estanterías, si bien en estas fechas la documentación se refiere a estanterías más funcionales, realizando los presupuestos el carpintero municipal Manuel Rangel y encargada su ejecución a un taller, donde la industrialización debía haber hecho su aparición. En 1912 el encargo recayó en el taller de carpintería de José Vélez y Torres. Cuatro años después, el archivero municipal solicitaba la adquisición y colocación de cuatro estanterías dadas las deficiencias que padecía el archivo que “de no remediarse con urgencia harán difícilísimo, si no imposible, el buen funcionamiento y, completamente estéril la labor encomendada al personal”, obra que no se realizará hasta febrero de 1917.

No obstante, en 1918 se encargó una nueva estantería de 14,80 metros de largo, en esta ocasión destinada a la Biblioteca para la que se aprovecharían las maderas procedentes del entarimado de las oficinas de Secretaría y solo sería preciso la mano de obra y los frentes y pilastras de caoba, con un coste total de 1.990 pesetas. El diseño de la misma, realizado con un cuidado dibujo ejecutado en tinta negra y roja, representando un testero de la estancia con la estantería situada entre dos vanos, donde se reproduce detalladamente la decoración arquitectónica de la estancia así como la estantería destinada para los libros, con columnas de capitel corintio y entablamento decorado con escudos flanqueados por cornucopias y rematado en una cornisa con mútulos. El dibujo no presenta firma, aunque se desprende de la documentación que fue realizado por el arquitecto municipal Juan Talavera³⁰. La comisión de Archivos y Bibliotecas aprobó el proyecto por guardar armonía con el estilo arquitectónico imperante en el edificio. (fig. 5)

Por esas fechas el Archivo y Biblioteca debían de estar funcionando a pleno rendimiento, pero detectándose continuamente carencias como se desprende de los constantes escritos del archivero-bibliotecario solicitando mejoras para el mismo como la petición de 17 de noviembre de 1922 cuando solicitaba que se construyeran unas puertas a alguna de las estanterías para poder custodiar con seguridad y guardar bajo llave los Inventarios y algunos documentos de excepcional interés. Para ello se eligió la estantería tercera del archivo, obra de escasa importancia que podría

³⁰ Juan de Talavera y de la Vega tiene una obra muy variada que, en un primer momento se encuadra perfectamente dentro de la tendencia general del clasicismo italianizante de buena parte del siglo XIX.

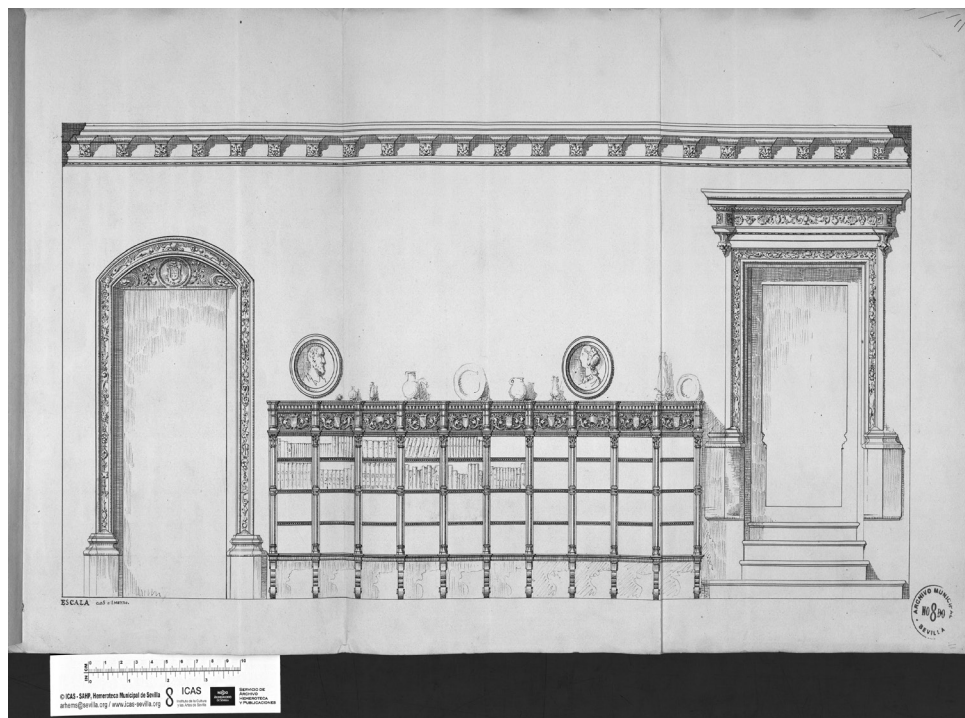


Fig. 5 – Diseño de estantería. Anónimo. A.M.S. Colección Alfabética. Archivo. Leg. 91

realizarla el carpintero municipal. Asimismo y reiteradamente en 1926 y 1928 en los informes del Archivero se insiste en las carencias del local destinado para Archivo Histórico y Biblioteca pues resultaba insuficiente para contener con el orden debido los ricos fondos.

En 1928 se solicita la ampliación del mismo con alguna dependencia aneja o bien trasladar la Biblioteca a otro edificio como ya habían hecho algunos Ayuntamientos de España y entre ellos el de Madrid. El archivero estimaba que entre las reformas a llevar cabo era dotar de más mobiliario a la sala de lectura para la que proponía la construcción de una mesa de las llamadas de "San Antonio", un sillón y una silla o jamuga, todo de caoba y que no desmerecieran con la estantería y demás mobiliario de la estancia. Otra de las reformas era la sustitución de las estanterías de pino del salón situado sobre el arquillo, pues eran de mala calidad, pudiéndose aprovechar en el Archivo Administrativo y sustituirse por una nueva estantería de 4.20 metros de altura, construida en caoba que guardara armonía con la arquitectura, dispuesta de tal forma

que pudiera contemplarse la ornamentación artística de la sala. Por último, la sala se completaría con unas vitrinas dispuestas en el centro de la estancia para exponer documentos, códices y objetos de interés artístico. Las obras se presupuestaron en 65.000 pesetas, con cargo a los presupuestos de 1929. Se convocó a diferentes industriales de la ciudad pero sólo compareció Manuel Oñoro, quien presentó el diseño de tres estanterías que, lamentablemente, no se conservan.

Las obras debieron quedar culminadas para la celebración de la Exposición Iberoamericana de 1929. A pesar de lo variado de los diseños de los arquitectos, las diferentes maderas usadas y el largo proceso de ejecución que tuvieron guardaron un carácter unitario en la decoración, empleando un repertorio ornamental de corte clasicista, en armonía con el espacio arquitectónico donde estaban colocadas, dentro de la corriente ecléctica, imperante en la segunda mitad del siglo XIX.

El Archivo y Biblioteca se mantuvo en su ubicación originaria hasta 1985, cuando se decidió trasladar el mismo a las dependencias que actualmente ocupa en el edificio de la antigua Audiencia. Dos años más tarde, en 1987, con motivo de la celebración del V Centenario del Descubrimiento de América, se llevó a cabo una profunda rehabilitación del edificio para dotarlo de un mayor carácter representativo, desmontándose, y en el mejor de los casos adaptándose a otros espacios su mobiliario. Las estanterías, a pesar de los diferentes diseños y el dilatado periodo de construcción, se caracterizaron por su homogeneidad, sirviendo durante un siglo para custodiar el rico patrimonio documental del Ayuntamiento sevillano.

Conclusiones

La renovación arquitectónica del ayuntamiento de Sevilla en la segunda mitad del siglo XIX llevó aparejada un largo proceso de ejecución del mobiliario de su archivo y biblioteca, debido al interés demostrado por la institución por preservar el importante legado documental de la ciudad, considerado como uno de los más importantes del país en su categoría.

Fueron los arquitectos municipales los encargados de diseñar las estanterías y determinar los materiales y calidades, supervisados por diferentes comisiones y por la Academia de Bellas Artes. Se valora la faceta desconocida de estos, quienes diseñaron un mobiliario acorde a las nuevas necesidades, teniendo en cuenta que no desmereciera con la decoración del primitivo edificio por lo que, continuamente, se insiste que debían mantener una unidad estilística, pero sin copiar literalmente los motivos renacentistas que decoraban las salas.

Las variadas propuestas de los arquitectos, la desigual inversión económica, las diferentes maderas empleadas y el dilatado proceso de ejecución, no impidió que el resultado final guardara un carácter unitario, empleándose un repertorio ornamental de corte clasicista, dentro de la corriente ecléctica imperante en la segunda mitad del siglo XIX, en armonía con el espacio arquitectónico donde estaban colocadas.

El valor del Diseño y el diseñador, su evolución en la industria del mueble español

Maria Pilar Mellado Lluch

Resumo

Os primeiros profissionais espanhóis que dedicaram o seu trabalho ao desenvolvimento de um produto foram, em grande parte, arquitetos. Com o tempo, a figura do designer industrial nasceu como um profissional numa profissão emergente. Uma profissão relativamente nova para a qual, diferentemente de outros setores, custou muito para ser vista e compreendida pela sociedade e pela própria indústria que desenvolve os seus resultados. Portanto, é uma profissão que praticamente desde o nascimento está em plena batalha para que o seu trabalho seja entendido adequadamente, mas, acima de tudo, reconhecido. Uma luta que agora chegou às portas do Congresso dos Deputados do Governo Espanhol e do Parlamento Europeu, em busca de uma política de design justa.

Palabras clave: Design; política de design; gestão de negócios; indústria; design de produto.

Resumen

Los primeros profesionales españoles que dedicaron su labor a desarrollar producto eran, en su mayoría, arquitectos. Con el tiempo nació la figura del diseñador industrial como profesional de una profesión emergente. Una profesión, relativamente nueva a la que, a diferencia de otros sectores, le ha costado mucho hacerse ver y entender tanto por parte de la sociedad como de la propia industria que desarrolla sus resultados. Por tanto, se trata de una profesión que prácticamente desde su nacimiento se encuentra en plena batalla para que su labor sea debidamente comprendida, pero sobre todo, reconocida. Una lucha que actualmente ha llegado a llamar a las puertas tanto del Congreso de los Diputados del Gobierno español, como a las del Parlamento Europeo, en búsqueda de una justa Política de diseño.

Palabras Clave: Diseño; política de diseño; gestión empresarial; industria; diseño de producto.

Introducción

Resulta complicado comenzar a hablar del diseño industrial sin primero definir su concepto. Definición que nos permite detallar tanto su razón de ser como el porqué de su eminente valor para la óptima evolución industrial así como económica. Por lo tanto, ¿qué es el diseño?

La definición oficial la podemos hallar en el portal on-line del a World Design Organization, siendo en su XXIX Asamblea General celebrada en la ciudad de Gwangju (Corea del Sur) cuando Comité de Práctica Profesional dio a conocer una renovada definición del diseño industrial con la siguiente publicación, *"El diseño industrial es un proceso estratégico de resolución de problemas que impulsa la innovación, genera éxito en los negocios y conduce a una mejor calidad de vida a través de productos, sistemas, servicio y experiencias innovadores."*¹

No obstante, siempre cabe la posibilidad de que exista un mal y un buen diseño, pero ¿cómo diferenciarlo? En esta ocasión puede resultar de gran interés acudir a las palabras y experiencia de profesionales del sector como la otorgada por el galardonado con el Premio Nacional de Diseño 2016, Mario Ruiz (1965), quien en el documental; *Función y Forma. Diseño en España. Medio siglo contigo*, definió un buen diseño como aquello que, *"si funciona bien si hace bien su trabajo, se supone que es un buen diseño, tenga mucha estética o no la tenga, que sea esencial"*.

Documental en el que otros profesionales contemporáneos del diseño industrial reafirman el mencionado concepto de ésta profesión con sus propias palabras, tales como Nina Masó (1956) quien defiende que *"siempre que un objeto funcione, que útil y sea bello, es un buen diseño"*. Al igual que figuras como Ramón Benedito, quien sostiene que un buen diseño *"es el que resuelve bien las necesidades del usuario"*.

Definiciones que evidencian la necesidad de que el diseñador industrial y su labor sean reconocidos tanto por la empresa como por la sociedad, como tal, un profesional que mediante su labor es capaz de aportar e incluso incrementar el factor comercial y económico de la industria. *"El diseño Industrial puede, nosotros podemos ayudar con nuestro consejo y nuestra orientación al industrial y a los artesanados tradicionales, pero los tienen que ayudarse a sí mismos transformando su mentalidad y encarando nuevos problemas."*²

A partir de aquí, con el objetivo de poder conocer y entender el camino recorrido del diseño industrial a nivel profesional desde su conceptualización hasta nuestros días se presenta en el siguiente texto una retrospectiva evolutiva de dicho concepto, únicamente, a nivel nacional. Siendo éste el ámbito original de nuestro estudio, así como el marco político nacional, presentando con ello la necesidad de trabajar por el desarrollo de una correcta política de diseño. Un objetivo que desde finales del

¹ Definición de Diseño Industrial, "Word Design Organization", <https://wdo.org/about/definition> (2.11.2019).

² RICARD, André – *Conversaciones sobre Diseño Industrial*. Valencia: Ed. Vikalita, 1967, p. 13.

siglo XX viene trabajando el Barcelona Centre de Disseny (BCD). Entidad pionera en la definición de la política de diseño mediante la que asegura la necesidad de que el diseño forme parte intrínseca de la estrategia de gobierno, ideando o planificando actividades que promuevan la disciplina y la profesión, apostando así por la innovación empresarial a través del propio diseño.³

1. Los Inicios del concepto – Diseño Industrial – a nivel nacional.

Años 50 y 60

La figura del diseñador en nuestro país viene dejando constancia de su existencia desde los primeros años del siglo XX, con el arquitecto Luis Feduchi (1901-1975) y Josep Maria Torres Clavé, entre otros, de una época en la que nacen entidades como el GATEPAC y ROLACO, apagándose ambas con el inicio de la Guerra Civil española, y sin embargo dejando entre nosotros piezas tan características como la butaca Cadirat ideada por Clavé o el icónico Carrito Capitol de Feduchi, ambos realizados en 1934.

Años después, nace en Madrid, en 1957, el SEDI (Sociedad de Estudios de Diseño Industrial). Una nueva y creciente entidad, fundada por los arquitectos Carlos de Miguel, Javier Carvajal y Luis Feduchi entre otros, cuyo objetivo se centró en anunciar la autonomía de una profesión, entonces emergente, como lo era la de diseñador industrial⁴. Momento que sirvió de base para trabajar en el crecimiento y desarrollo profesional de la industria creativa sobre todo tipo de objetos. Un ejemplo de ello fue todo lo acontecido en España durante la siguiente década, los años 60, una década que, según Juli Capella y Quim Larrea, *“Fue, en efecto una época dura y llena de dificultades, y precisamente por ese motivo, el colectivo de diseñadores funcionó como una piña, con un solo objetivo: la promoción del diseño industrial.”*⁵

No obstante, lo más importante ocurrido durante los sesenta *“fue la toma de conciencia de la particularidad del diseño, como disciplina autónoma separada de la arquitectura.”*⁶

³ VV. AA. – “¿Por qué una política de diseño?”, Política de Diseño, Barcelona Centre Design, <https://www.bcd.es/> (7.11.2019).

⁴ TORRENT, Rosalía – El Diseño que viene... de los cincuenta a los sesenta. *In El Diseño Industrial en España*. Madrid: Cátedra, 2010, pp. 142-143.

⁵ CAPELLA, Juli; LARREA, Quim – Pioneros. *In Nuevo Diseño Español*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1991, p. 42.

⁶ TORRENT, Rosalía – Las expectativas de una nueva década. Años Sesenta. *In El Diseño Industrial en España*. Madrid: Cátedra, 2010, p. 180.

Periodo en que el diseño se introdujo en las aulas de diversas escuelas de artes, llegando a convertirse en una disciplina independiente al alcance de quienes sintieran atracción por esta nueva y creciente profesión. Oficialmente fue el arquitecto Alex Cirici (1914-1983) quien creó la Escola d'Art del FAD en el año 1959, tomando como base los principios de las dos escuelas alemanas, Bauhaus y Ulm. *"Se estructuraba según las tres ramas clásicas de la disciplina del diseño: industrial, gráfico y de interiores, inspirándose en la experiencia de la Bauhaus adaptada a los nuevos planteamientos de la reciente escuela de Ulm"*⁷. Iniciativa que en 1961 dio paso a la fundación de la hoy en día escuela ELISAVA, en Barcelona. A ella le siguió, EINA, donde se iniciaron las clases en 1967. Mientras que en otros centros ya existentes como la ESCOLA MASSANA, se implantó la disciplina específica de Diseño, en 1968, gracias a la iniciativa del diseñador Santiago Pey.

En los primeros años 60 también se fundó el ADI-FAD, padre de los hoy reconocidos Premios Delta. Entidad que entre el 29 de abril y el 1 de mayo 1967, con la invitación de los pioneros valencianos del diseño⁸, celebró en el Colegio de Arquitectos de la ciudad del Turia, un encuentro de profesionales del sector, bautizado como Conversaciones sobre Diseño Industrial. Encuentro, al cual asistieron profesionales de la talla de André Ricard, Oriol Bohigas y Antonio Moragas. Días de los que podemos destacar la intervención del propio Ricard en la que buscó ensalzar el valor del diseño y su vital valor en el sector industrial, parafraseando al teórico y diseñador argentino, Tomás Maldonado (1922),

*"Recogiendo esa proposición y aludiendo a uno de los aspectos abordados por Tomas Maldonado, apunta la oportunidad de que a las jóvenes fuerzas de la industria se las persuada de la necesidad de hacer avanzar la técnica como condición insoslayable para el progreso del diseño. Alude a una serie de experiencias propias en las que el diseño no cumplía otra función que la decorativa, sin traducirse en una auténtica mejora del objeto. De ahí – resume – la necesidad de promover un tema de conciencia acerca del papel condicionante de la técnica en orden al diseño y a las formas."*⁹

⁷ CAPELLA, Juli – La Necesidad de Escuelas. In *Nuevo Diseño Español*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1991, p. 28.

⁸ *Ibidem*, p. 176.

⁹ RICARD, André – *Conversaciones sobre Diseño Industrial*. Valencia: Ed. Vikalita, S.A., 1967, p. 13.

Cada uno de ellos aportó su particular visión contemporánea del sector en la provincia de Valencia, pero todo ellos coincidieron en una cosa: en el hecho de que conociendo la base artesanal que ha caracterizado nuestro país durante siglos, deberíamos aprender a desarrollarla para poder aplicarla a nuestras necesidades más actuales, ajustándola a las necesidades que la filosofía que el diseño industrial exige, porque, *“si verdaderamente nuestro país quiere evolucionar y desarrollarse en la forma que todos deseamos, es necesario que al diseñador industrial se le conceda el lugar que verdaderamente le corresponde”*.¹⁰

2. Relación Industria / Diseñador

Durante los años 60 la profesión de diseñador comenzó a tener cierta visibilidad, hecho que con el tiempo dio lugar al nacimiento de las primeras editoras fundadas por los propios diseñadores con el objetivo de ver realizados y comercializados sus productos, ante la falta de atención por la industria contemporánea. Como fue el caso de la reconocida BD Ediciones de Diseño en Barcelona, que debe sus raíces al notable nivel emprendedor de un grupo de amigos, entre ellos, Oscar Tusquets (1941) y Oriol Bohigas (1925). A ésta le siguió Mobles 114, fundada en 1973 de la mano de Cartes Riart (1944). Tras este movimiento empresarial, de editoriales que buscaban y contrataban artesanos o industriales para la fabricación de sus piezas, se comenzaron a notar los primeros síntomas de conciencia en referencia al valor que el diseño podía aportar tanto a la sociedad como al sector empresarial.

Un ejemplo directo de ello es la firma española, radicada en la provincia de Alicante, Point. Point nació en 1920 gracias a la iniciativa de José Pons Pedro, o *“el mestre”*, como le conocían en su población natal y emplazamiento inicial de la empresa, Gata de Gorgos (Alicante). Fue allí, donde Pons y sus socios abrieron un taller y comenzaron a trabajar en la producción de objetos de mimbre de manera artesanal, como las clásicas cestas. No obstante, no tardaron en comenzar a trabajar el desarrollo de mobiliario, incluyendo sus primeras piezas en el catálogo presentado en 1924.¹¹

Una incursión en el ámbito del mobiliario que con el tiempo, ha sido vital para el desarrollo productivo y su consecuente crecimiento comercial de la firma, tanto a nivel nacional como internacional. Fue la evolución industrial y su incursión en un nuevo

¹⁰ MORAGAS, Antonio – *Conversaciones sobre Diseño Industrial*. Valencia: Ed. Vikalita, S.A., 1967, p. 7.

¹¹ PONS, Paco – Sin Diseño e Innovación seguiríamos produciendo las famosas canastillas de mimbre, Entrevista realizada por Mayte Aparisi, para Valencia Plaza N^º 47. Valencia: Ed. UPEVE PLAZA, S.L., 2018, p. 103.

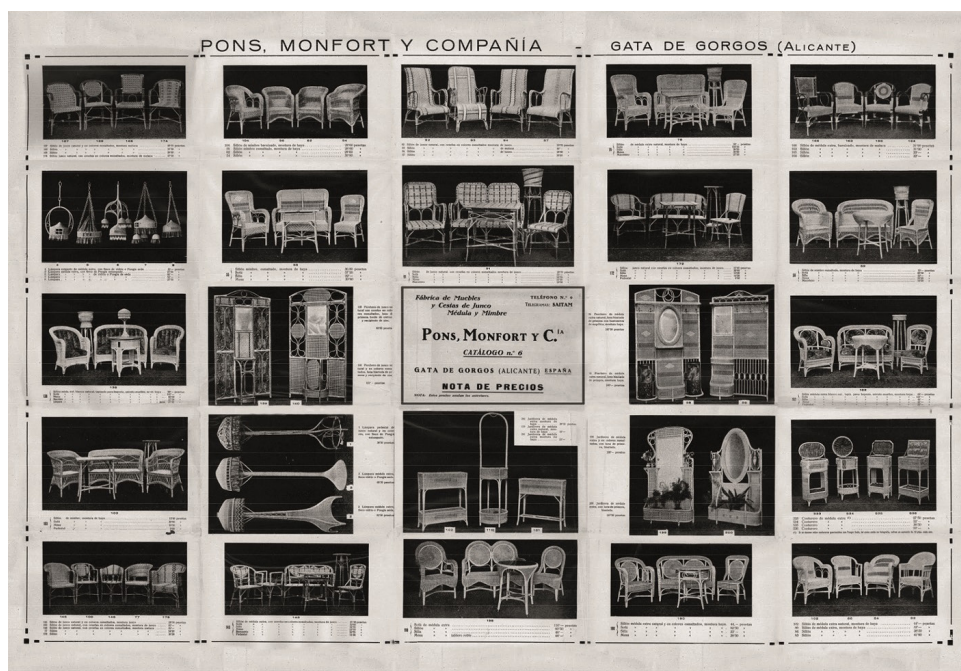


Fig. 1 – Catálogo de 1924 de la empresa, que por aquel entonces se llamaba Point, Monfort y Cia.

ámbito comercial, la que a mediados de los años 60 llevó a los directivos de Point a abogar por el saber hacer de los diseñadores contemporáneos, incorporando su figura en el organigrama creativo de la firma. Como cuenta Paco Pons, responsable de la distribución a nivel internacional de la empresa, en la entrevista publicada en el número 47 de la revista *Valencia Plaza*, ellos son el pilar de la empresa, sin su labor y; “Sin diseño e innovación seguiríamos produciendo las famosas canastillas de mimbre”

Fue durante éste mismo periodo de tiempo cuando comenzaron a nacer las primeras publicaciones dedicadas inicialmente de manera parcial, y más tarde en su totalidad, al mundo del diseño industrial. Las primeras menciones al diseño industrial y sus profesionales se pudieron ver en revistas del ámbito de la arquitectura, como la revista *CAU* (Construcción. Arquitectura. Urbanismo), editada por el Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos de Cataluña y Baleares, que sacó su primer número a la venta en mayo de 1970. Número al que añadieron el subtítulo de *Sección Diseño*, en el que se podía encontrar un artículo dedicado a los premios ADI-FAD del 69. La revista finalmente desapareció en 1982, pero no sin antes publicar en la página 88 de su número 2-3 editado en septiembre de 1970 un artículo escrito por José

Corredor-Matheos bajo el título de *El Diseño en España*, donde evidenciaba la situación del diseño en el sector industrial.

"...Nuestro diseño ha adquirido una calidad que no corresponde a la realidad de nuestra economía ni a la propia realidad de este diseño en cuanto a su debido carácter industrial. Se experimenta con éxito y se crean interesantísimos diseños que no llegan al mercado, sin embargo, en la suficiente cantidad. Queda todo lastrado de un cierto carácter artesanal, lejos aún de la verdadera industrialización (...). La industria existente no está atenta a las necesidades de un buen diseño. Son contadas las empresas que acuden al diseñador."¹²

Poco tiempo después de la creación de CAU, nació la primera revista totalmente dedicada al diseño industrial, *Temas de Diseño*, a cargo del arquitecto Miguel Durán-Lóriga, publicando su primer número en abril de 1972, donde se *"informó de lo que acontecía en el mundo del diseño industrial, hizo crítica de productos, expuso nuevas teorías y se hizo eco de la crisis de valores que afectaba a la práctica proyectual"*.¹³

Asimismo, con la llegada de la década de los 70, en Barcelona, nació el BCD (Barcelona Centre de Disseny), con un claro objetivo: poner en valor el diseño y la labor del profesional que lo trabaja. Siendo esta una Institución que desde su fundación no ha dejado de trabajar, mirando siempre hacia delante, consiguiendo demostrar el hecho de que el concepto diseño, se encuentra intrínsecamente ligado al de innovación. Una innovación que es capaz de acercar el mundo del diseño al ámbito social, evidenciando su capacidad de solucionar y mejorar nuestra vida diaria. Hechos que finalmente han logrado culminar con la creación de un código CNAE (el 74.10), con el que actualmente se reconoce, a nivel administrativo, nuestra profesión.¹⁴ Un paso importante para el sector que cada vez parecía contar más en el desarrollo empresarial de nuestro país, sin embargo, también es cierto que si bien, *"en España, se disponía de un material anticuado u obsoleto, mientras que la investigación brillaba por su ausencia. El diseño, que sin embargo ya tenía una cierta historia a sus espaldas,*

¹² TORRENT, Rosalía – Los Setenta. *Carácter de Transición, El Diseño Industrial en España*. Madrid: Ed. Cátedra, 2010, p. 194.

¹³ CAMPI, Isabel – Los años setenta: una década de transformaciones. In *Catálogo Exposición de Diseño Industrial Museo Reina Sofía*. Madrid, 1998, p. 55.

¹⁴ VV. AA. – Información Corporativa, BCD, visita realizada el 19 de noviembre de 2019, <https://www.bcd.es>.

era todavía un desconocido en las instancias políticas y no se consideraba un elemento de despegue, como sí se haría en la década siguiente."¹⁵

Los 70 fue una década importante en el crecimiento, desarrollo y difusión del diseño industrial español. Tanto es así, que en 1971 la isla de Ibiza acogió el VIII Congreso del International Council of Societies Design (ICSID). La decisión de realizar ésta exposición/evento en nuestro país fue gracias a los componentes del ADI FAD, quienes convencieron a los dirigentes exponiendo el gran avance en la cultura del diseño que habíamos experimentado los españoles durante los últimos años. Las fechas elegidas fueron entre el 14 y el 16 de octubre. Con ello, los diseñadores españoles tuvieron la primera oportunidad, a nivel internacional, de ampliar sus propios conocimientos así como de conocer nuevos conceptos, gracias al eminente ambiente multicultural e interdisciplinar que allí se dio.¹⁶

3. La política con: la industria y el diseñador

Desde mediados del siglo XX se ha venido mostrando de manera creciente el valor de la figura del diseñador en la empresa, lo cual, incentivó que con la entrada a la década de 1980 se abrieran nuevos horizontes y surgieron nuevas oportunidades. *"En un país en el que, exceptuando algunas heroicas excepciones, la actividad del diseño industrial era muy limitada y desconocida para la sociedad, de repente, los ochenta, se convirtió en un fenómeno social, en la profesión de moda, cuyos lazos con el mundo del arte y del espectáculo le proporcionaban brillo y prestigio cultural."*¹⁷

En los primeros años 80 resultó evidente el cambio político que propició la Transición, y el hecho de dejar atrás 40 años de dictadura, lo que potenció la transformación social y ensalzó la evolución cultural en nuestro país. Hechos que desde el nuevo ámbito político no dudaron en aprovechar con la clara finalidad de ratificar que España, estaba cambiando. Las Administraciones públicas *"comienzan a descubrir en esta actividad el recurso que impulse el desarrollo de la industria y, sobre todo, dinamice a las pequeñas y medianas empresas. Tanta la Administración Central como las Autonómicas coincidían en su interés por fomentar el diseño pero, en muchas*

¹⁵ TORRENT, Rosalía – Los Setenta. Carácter de Transición. In *El Diseño Industrial en España*. Madrid: Ed. Cátedra, 2010, pp. 206-207.

¹⁶ "La utopía es posible. ICSID. Eivissa, 1971", MACBA, visita realizada el 19 de noviembre de 2019, <http://www.macba.cat/es/expo-icsid>.

¹⁷ MOIX, Llàtzer – El BOOM, Los años ochenta. In *Catálogo Exposición de Diseño Industrial Museo Reina Sofía*. Madrid, 1998, p. 61.

ocasiones, no sabían cómo encauzar con eficacia sus políticas de apoyo.”¹⁸ Una de las premisas por parte de los políticos fue su apoyo y consideración a una profesión todavía en ciernes. Respaldo político que vino dado por parte de instituciones como el IMPIVA (Instituto de la Pequeña y Mediana Industria Valenciana) en la Comunidad Valenciana o por la propia Generalitat de Cataluña en dicha autonomía. Ambas, dieron un primer paso queriendo conocer de primera mano cuál era la situación, de ahí a su investigación y posterior publicación de unos informes en los que se evidenciaba la situación del diseño y el diseñador en la industria contemporánea. Por parte de los valencianos se hizo público el *Informe Cero*, mientras que los catalanes trabajaron en la realización del *Libro Blanco del Diseño*. A su vez, desde el gobierno central se buscaba dar a conocer el significado y el saber hacer del diseño. Un nuevo concepto que en nuestro entorno social, el cual se consideró necesario difundir con la creación y el soporte institucional de diversas exposiciones, tales como "El Capítol y Nueve Nuevos Muebles" realizadas en Madrid en los años 1980 y 1984 respectivamente, o la itinerante realizada en 1985, "Diseño – Di\$eño", así como la presentada en Bruselas el mismo año, "Le Design en Espagne", sin olvidar la creación de los Premios Nacionales de Diseño en 1987. También, en la primera mitad de los años 80, en el marco de Feria Habitat Valencia y organizado por la revista *On Diseño*, tuvo lugar la primera edición del SIDI (Sociedad Internacional de Diseño del Equipamiento para el Hábitat), con el claro objetivo de ensalzar el valor del diseño de mueble español.¹⁹

De los mencionados informes se extrajeron datos que fueron decisivos para conocer la situación del sector empresarial con respecto a la labor del Diseño Industrial. Tal y como se puede apreciar en la Tabla de la figura 2, extraída del citado *Informe Cero*, son los sectores con más tradición en la Comunidad Valenciana, los del mobiliario y la cerámica, quienes disponen en su entramado empresarial de un departamento exclusivo dedicado al diseño y desarrollo de sus respectivos productos, seguidos del sector del papel y las artes gráficas. No obstante, no se puede obviar el alto porcentaje de empresas del sector de la madera que en aquellos años, todavía no tenía ninguna relación con el mundo del diseño industrial.

Números y porcentajes que en la actualidad habrán variado a nivel nacional, pero que tan solo podemos constatar aquellos que hacen referencia, de nuevo, a Cataluña o la Comunidad Valenciana. Siendo en la primera de ellas, fundado en 1973, el Barcelona Centre de Disseny (BCD) con el claro objetivo de analizar y estudiar el

¹⁸ MARIN, Joan – Los Ochenta. *In El Diseño Industrial en España*. Madrid: Ed. Cátedra, 2010, pp. 206-207.

¹⁹ TORRENT, Rosalía – Los Ochenta. *In El Diseño Industrial en España*. Madrid: Ed. Cátedra, 2010, p. 217.

	Tienen dpto. de D.I.	Contratan diseñadores	solución mixta	no aplican D.I.
Alimentación	0	50'0	50'0	0
Trans. metálicos	56'3	37'4	6'3	0
Papel y A. gráficas	14'3	14'3	57'1	14'3
Muebl. madera y otros	31'3	18'8	31'2	18'7
Cerámica y vidrio	35'8	35'7	21'4	7'1
Industrias químicas	25'0	0	8'3	66'7
Juguete	11'1	33'3	55'6	0

Fig. 2 – Informe Cero – Situación del diseño industrial en la industria valenciana, 1985, página 20

campo del diseño en su territorio obteniendo significantes resultados, tales como los obtenidos en el Estudio *Mapeo del Sector del Diseño en Catalunya* publicado en diciembre de 2015, así como el documento publicado anteriormente bajo el título *Directrices para la recogida e interpretación de datos de diseño. Propuesta para un futuro Manual de Barcelona de diseño*.

Con el mismo objetivo ha sido realizada y publicada la investigación referente al sector del diseño impulsada por la Agencia Valenciana de la Innovación. Publicación que presenta sus conclusiones divididas en 15 puntos, los cuales se pueden hallar definidos y justificados entre la pagina 26 y 29 del libro *La economía del diseño en la Comunitat Valenciana*.

4. Las empresas: la industria y el diseñador

Los años 90 tuvieron un firme comienzo en nuestro país, acogiendo en 1992 dos eventos de una relevancia internacional considerable. Por un lado, se celebró en Sevilla la XVI Exposición Universal, al mismo tiempo que en Barcelona tuvo lugar la XXV edición de los Juegos Olímpicos. Ambos eventos, tuvieron lugar en

España en un mismo espacio de tiempo sirviendo así, como importante escaparate comercial tanto para la industria española como para los diseñadores industriales contemporáneos. En Sevilla y en Barcelona iban a suceder una amplia diversidad de acciones a nivel institucional y constructivo con el fin de mejorar los recintos que debían acoger a los numerosos visitantes esperados y se contó de manera casi exclusiva con la labor y saber hacer de nuestro entramado industrial, diseñadores y fabricantes. Podemos decir, que éste fue un momento clave para que la industria española abriera las puertas a los diseñadores y les dejara demostrar lo que con su conocimiento, podían aportar al rendimiento comercial de su producto. Un ejemplo de ello fue el proyecto Casa Barcelona, donde se invitó a un total de 38 diseñadores nacionales a participar en la composición interior de un hogar, siendo cada objeto producido por una empresa autóctona. Al igual que ocurrió con el Pabellón de la Comunidad Valenciana en la Expo de Sevilla, espacio que fue literalmente amueblado con piezas ideadas por diferentes diseñadores valencianos y producidas por empresas de la misma Comunidad autónoma. A ello, debemos sumar el interés del gobierno central por promocionar la labor de nuestros diseñadores y ensalzar su relación con la industria española, al invitar a diseñadores españoles a participar en la ideación de los diferentes elementos que iban a componer el mobiliario urbano del recinto ferial de Sevilla, la Isla de la Cartuja. Piezas que se pueden ver con detalle en el catálogo editado a tal fin y titulado *URBANA. Línea de Mobiliario – Expo’92*.

Sin embargo, si bien por un lado se trata de una década con inicio de oro para nuestro sector, este oro no tardó en dejar de brillar, con la explosión de la crisis económica del 93. *“Si los ochenta pueden considerarse la década de oro del diseño industrial, la recesión mundial de principios de los noventa supuso que el diseño como marca se considerara una actividad cara y superflua.”*²⁰

No obstante, no podemos obviar la exposición “Diseño Industrial en España”, realizada en mayo de 1998 en el Museo Reina Sofía, en Madrid, evento en el que se dio cabida a un amplio número de piezas representativas de nuestra evolución en el mundo del diseño industrial.

“En la edición de los premios de diseño industrial Delta 93, se han reflejado, una vez más, las dificultades económicas por las que atravesamos. Si la mayoría de diseñadores somos autónomos que ofrecen un servicio a las empresas productoras, ante la menguada capacidad de inversión de éstas,

²⁰ VIDAL, Rosario; OLUCHA, Jordi – Los Noventa y el Nuevo Siglo. In *El Diseño Industrial en España*. Madrid: Ed. Catedra, 2010, p. 290.

los profesionales del diseño se ven obligados a reducir sus estructuras de una forma drástica, con todas las consecuencias que ello supone. Deberíamos plantearnos si un modelo de crecimiento sostenido no implicaría mayor sensatez y equilibrio frente a desarrollismos estresantes que distorsionan los propios valores y conceptos de una profesión espléndida y agradecida con quienes realmente la sentimos.”²¹

5. 10 Años después: el nuevo siglo, y la crisis económica

Con el cambio de siglo se pudo apreciar algún avance en lo que a la relación entre industria y diseño se refiere, sin embargo, fue algo mínimo. Periodo en el que se crearon y fundaron diferentes asociaciones y eventos. Un ejemplo de ello es la Barcelona Design Week creada en 2003 de la mano del mencionado BCD, así como el Forum de Culturas celebrado en 2004 en la ciudad condal. Eventos coetáneos en el tiempo con diversas exposiciones a nivel nacional e internacional, donde el máximo protagonista fue el Diseño Industrial. De ellas hay que destacar, la bautizada como “Pasión. Diseño Español” celebrada en 2002 y comisariada por Quim Larrea, o la itinerante e internacional “300% Spanish Design”, de la mano de Juli Capella. Un inicio de siglo con muy buenas intenciones, numerosas ideas y grandes ganas de crear y trabajar en esta nuestra pasión, que a partir de 2007, se vio perjudicada de manera importante, por la que puede ser considerada la crisis económica más grave de los últimos tiempos. La situación acarreó el cierre de diversas empresas, provocando la desaparición del SIDI, obligando la poco atractiva unión de importantes eventos del sector como Feria Hábitat Valencia con la celebración de la Feria Internacional de la Cerámica, CEVISAMA. Espacio de tiempo en el los Premios Nacionales de Diseño, pasaron de ser anuales a bi-anuales, al igual que ocurrió con los previamente mencionados, Premios Delta del ADI-FAD. No obstante, entre tanta tristeza y baja moral, hubo un halo de aire fresco, y en mayo 2008 abrió sus puertas el Museu del Disseny de Barcelona, con una importante colección de diseño de producto en su primera planta, a la que le sigue una potente colección de Artes Decorativas, así como una sala dedicada de manera exclusiva a la evolución del traje, y una última en la que se puede apreciar detalladamente la progresión del diseño gráfico nacional.

La crisis perjudicó gravemente el sector, un hecho que propició en 2009 el nacimiento de la RED (Reunión de Empresas de Diseño) entidad formada hoy en día por un total de 40 empresas dedicadas a la iluminación, el mueble, etc. Y cuyo

²¹ Comunicado de la Junta ADI en Premios Delta de 1993. *Ibidem*, pp. 300-301.

objetivo se centra en demostrar, evidenciar *“la innovación y el diseño como factor estratégico para diferenciarse de otros competidores.”*²² De igual modo surgió la READ (Red Española de Asociaciones de Diseño), sociedad sin ánimo de lucro en la que se lucha por difundir la cultura del diseño y promover a nivel internacional la labor del diseñador profesional.²³

Asociaciones e instituciones que unidas luchan, insisten y persisten en demostrar la importancia del diseñador en la industria, y el valor que éste y su labor pueden aportar al conjunto de su negocio. Con el claro objetivo de conseguir lo que recientemente comentaba Paco Pons, en su entrevista a la revista *Valencia Plaza*, *“en general, a día de hoy tienen muy en cuenta el diseño y entienden lo que puede aportar a la empresa cada diseñador. Es fundamental. Sin el diseñador no vamos a ningún lado. Son un pilar para empresas como la nuestra.”*²⁴ Tomando como referencia empresarial anterior, Pons menciona a diseñadores como Vicent Martínez (1949), Gabriel Teixidó (1947) o Francesc Rifé (1969), además Esteher Campos, responsable de diseño en Point, protagonistas del imparable crecimiento de esta firma alicantina, que actualmente está presente en 80 países, y cuyo 70% de facturación procede de la exportación. Diseñadores profesionales que han aportado a la firma su particular filosofía de diseño, su experiencia y su saber hacer, conocimientos con los que han dotado a Point de ese punto de innovación sin el que según el propio Pons cita, *“estaríamos abocados a seguir fabricando las famosas canastillas de mimbre.”*²⁵

En la misma entrevista Pons, recuerda el bajo porcentaje que representa esta actividad profesional en los presupuestos del Ministerio de Economía, un escaso 0.003%. Hecho que Pons califica como un gran error, porque son muchas las pequeñas empresas que tienen el diseño como base de su desarrollo comercial, y sin ayudas o incentivos, les resulta imposible o muy difícil poder competir o crecer.²⁶ Es aquí donde se muestra necesaria la existencia de una óptima Política de diseño.

²² VV. AA. – “Nuestra misión es el diseño_ ¿qué es Red hoy?”, La asociación, www.red-aede.es (10.11.2019).

²³ VV. AA. – “¿Qué es READ?”, Sobre READ, www.designread.es (10.11.2019).

²⁴ PONS, Paco – Sin Diseño e Innovación seguiríamos produciendo las famosas canastillas de mimbre, Entrevista realizada por Mayte Aparisi, para Valencia Plaza N^o 47. Valencia: Ed. UPEVE PLAZA, S.L., 2018, p. 104.

²⁵ *Ibidem*, p. 105.

²⁶ *Ibidem*, p. 105.

6. 2018: el Año de las reivindicaciones

Años de trabajo y perseverancia que recientemente se ha hecho eco el ámbito político, concretamente el Partido Socialista Obrero Español, impulsor de la Proposición No de Ley para el desarrollo de una Estrategia Nacional de Diseño, la cual fue presentada en el Congreso de los Diputados el pasado 14 de noviembre de 2017. Una propuesta que, tras el estudio y conocimiento de la situación del diseño a nivel internacional, evidencia de manera aplastante el olvido por parte de las instituciones públicas, el diseño en general.

“No existe, ni siquiera al nivel de Subdirección General, ningún departamento dentro del organigrama de la Secretaría de Estado de Investigación, Desarrollo e Innovación dedicada al diseño ni que contenga en su rotulación el término “diseño”. La palabra “diseño” ha sido borrada del mapa de la organización ministerial”²⁷

A ello, le siguió la organización de una Jornada Parlamentaria, titulada “El diseño Español en el Siglo XXI; Retos y Estrategias” que tuvo lugar en la Sala Campoamor del mismo Congreso de los Diputados el 12 de enero de 2018. Jornada cargada de experiencia y conocimiento donde diversos y diferentes profesionales del sector hablaron sobre la situación actual del Diseño Español. Principalmente centrados en obtener respuesta a, qué retos se le plantean ante las dificultades económicas de hoy en día y la continua evolución social y, en consecuencia, el perfil de usuario final. Retos que se trabajarán por ser alcanzados, tras ser presentada dicha Proposición No de Ley por la diputada Ana Botella en sesión parlamentaria del 10 de mayo de 2018 ante la Comisión de Economía, Industria y Competitividad, donde fue aprobada por unanimidad.

Todo lo acontecido hasta el momento evidencia la puesta en marcha de un motor que ya no se debe detener. Comenzando, quizás, por hacer realidad el primer de los puntos planteados por el Grupo Parlamentario que presentó la mencionada propuesta, seguido por una larga pero concienzuda y merecida lista de labores a realizar.²⁸

²⁷ VV. AA. – “Exposición de Motivos”, Proposición No de Ley para el desarrollo de una Estrategia Nacional de Diseño. Grupo Parlamentario Socialista de Cortes Generales, p. 6.

²⁸ La lista que se adjunta a continuación, es un extracto resumido del documento oficial presentado el 10 de mayo de 2018 ante la Comisión de Economía, Industria y Competitividad.

1. *Incorporar el Sector del Diseño en el Plan Estatal de Investigación Científica, Técnica y de Investigación 2017-2020, del Ministerio de Economía, Industria y Competitividad.*
2. *Constituir una Comisión Interministerial entre los Ministerios de Economía, Industria y Competitividad, Educación y Cultura, Asuntos Exteriores y Presidencia y Administraciones Públicas, para coordinar acciones de promoción del diseño en el conjunto de la Administración del Estado.*
3. *Realizar un estudio sobre el impacto económico del Diseño en relación al PIB.*
4. *La realización de un Mapa del Diseño español.*
5. *Impulsar y apoyar, investigaciones y ayudas en el ámbito del diseño.*
6. *Potenciar el reconocimiento social del Diseño español.*
7. *Promover un plan de mejorar de las competencias relativas al diseño como profesión.*
8. *Potenciar la innovación mediante el diseño en las empresas.*
9. *Garantizar la máxima profesionalización en las contrataciones públicas de diseño.*
10. *Impulsar la creación de un Centro permanente de Diseño, para proyectar nuestra labor a nivel nacional e internacional.*

Así pues, con el objetivo de demostrar que el motor no ha hecho más que ponerse en marcha para avanzar sin contar con la opción de frenar, la eurodiputada Inmaculada Rodríguez-Piñero gestionó y consiguió con la colaboración de la Asociación de Diseñadores de la Comunidad Valenciana, que profesionales valencianos del diseño industrial pudieran viajar el pasado 26 de junio de 2018, hasta Bruselas para poder presentar ante el Parlamento Europeo, "El Rol del diseño en la Reindustrialización Europea: el caso del Diseño Valenciano".

Jornada en la que se quiso dejar constancia del valor que posee el diseño como concepto y profesión multidisciplinar que tiene la innovación como objetivo permanente e inamovible, además de ser una potente herramienta empresarial para impulsar la creación de nuevos procesos de trabajo y fabricación capaces de incentivar el avance económico y social, en general.²⁹

Un tema y un único objetivo; conseguir una adecuada Estrategia Política que otorgue al diseño industrial y sus profesionales, el reconocimiento y valor que merece. Por ello, durante el 6ENAD (6º Encuentro Nacional de Asociaciones de Diseño)

²⁹ Redacción Disseny CV, "CDICV y ADCV colaboran en una jornada sobre diseño en el Parlamento Europeo", www.dissenyvcv.es, publicado en 25 de junio de 2018.

celebrado en Valencia, durante los pasados 20 y 21 de septiembre en el marco de la Valencia Disseny Week, fue la Política de Diseño el tema central a tratar. Tema escogido porque, tal y como el propio presidente de la READ, el diseñador Vicente Gallega cita: *"En esta edición del ENAD hemos apostado por profundizar en una sola temática: Política de Diseño, ya que estamos convencidos de la importancia que tiene para una región o país apoyarse en el sector del diseño para concebir estrategias de desarrollo social y económico innovadoras"*.³⁰

Jornadas a las que estuvieron invitados profesionales de ámbito internacional, como Audroné Drungilaite, CEO del Lithuanian Design Forum y Petteri Kolinen, CEO del Centro de Diseño de Finlandia, además de Andrés Valencia, presidente del Consejo Promotor de Innovación y Diseño de México, junto a Marco Coello, socio fundador y responsable del contenido cultural de Design Week Mexico y el World Design Capital CDMX, así como Juan Bernardo Dolores, Presidente Iberoamericano CIDI. Todos y cada uno de ellos/as mostraron a los asistentes a sus respectivas conferencias, sus propias metodologías para conseguir y establecer una correcta Estrategia Política de Diseño.

7. Conclusión

Sin duda el camino profesional del diseñador industrial ha sido duro desde sus inicios hasta nuestros días. Pero si bien, en estas últimas décadas se ha conseguido poner de manifiesto su labor, tal y como se ha podido ver y leer en el presente resumen de nuestra historia, todavía desarrollamos una profesión relativamente débil, sensible a crisis económicas y/o sociales. Durante décadas hemos visto como a la palabra "Diseño" se le ha añadido el "de", adjetivando así su concepto y en consecuencia anulando por completo su valor real. Y en consecuencia facilitando que esta pueda ser utilizada de manera tan banal como para únicamente justificar, por ejemplo, el elevado precio de un producto. Con ello queda demostrado que, para entender nuestra profesión hay que conocerla y para ello, se debe poseer una respuesta breve y concisa para la pregunta, ¿qué es el diseño?. Pregunta para la que existe una única contestación, la misma que podemos escuchar con diferentes palabras procedentes de diversos profesionales. Definiciones con las que podemos obtener como conclusión que, todo requiere del diseño. Todo requiere de la acción y el conocimiento del diseñador/a. Así pues, se trata de un concepto que lleva intrínseco en su definición la innovación, tal

³⁰ GALLEGA, Vicente – "València, epicentro nacional del diseño 2018". Entrevista realizada por Carlos Garsán, para CulturPlaza – Valencia Plaza, publicada el 9 de julio de 2018.

y como se comenta en el documento oficial presentado por el Grupo Parlamentario Socialista de Cortes Generales, donde ratifican el valor del diseño como activo de innovación en el desarrollo y crecimiento empresarial. *“la innovación impulsada por el diseño aumenta la eficiencia en los servicios públicos y potencia el crecimiento empresarial, tanto de las grandes empresas como del amplio tejido de pequeñas y medianas empresas europeas, que encuentran en el diseño una herramienta clave de competitividad e internacionalización.”*³¹

No obstante, si bien ha sido definido qué es el diseño y todo lo que nos puede aportar, además de haber conseguido una enseñanza reglada y haber logrado cierto reconocimiento por parte de las instituciones públicas, el sector diseño sigue siendo prácticamente inapreciable tanto en los presupuestos del Ministerio de Economía, como para el resto de instituciones gubernamentales.

Si algo se ha podido demostrar a lo largo de las últimas décadas es que, el diseño no es un concepto agregado al desarrollo de un producto, sino que es el producto en sí. El diseño industrial posee el poder de crear un objeto de manera íntegra a través de la innovación, que sea capaz de mejorar la vida del usuario, así como de dar solución a aquella problemática o necesidad por la que ha sido creado. Hechos que demuestran la necesidad de apostar por la investigación en el sector, tanto de concepto, como en metodologías creativas y análisis de usuario, además de en nuevos materiales y sistemas de producción. Punto en el que se puede tomar como ejemplo la evolución tanto empresarial como productiva de la mencionada firma Point. Firma con 100 años de vida que ha sabido adaptarse a las necesidades del mercado, transformado sus métodos y adoptando las nuevas tecnologías. *“Una historia de innovación que han escrito gracias a la confianza en diseñadores externos, en el gran conocimiento de las materias primas, sus posibilidades y capacidades de evolucionar. Por la creación de nuevos materiales capaces de aportar nuevas soluciones, resistir el paso del tiempo y las inclemencias meteorológicas”*³². Hecho que se puede apreciar en el cambio evolutivo de su materia prima principal, de la fibra natural al Shintotex³³.

³¹ VV. AA. – “Exposición de Motivos”, Proposición No de Ley para el desarrollo de una Estrategia Nacional de Diseño, Grupo Parlamentario Socialista de Cortes Generales, p. 2.

³² VV. AA. – “Historia – Diseño Innovador”, www.point1920.com (10.11.2019).

³³ SHINTOTEX® es la nueva fibra sintética para muebles de exterior, inspirada en la naturaleza y perfeccionada técnicamente hasta alcanzar el máximo nivel de confort, funcionalidad y durabilidad. El shintotex está compuesto por PP y PE más componentes catalizadores como filtros UV, pigmentos, aditivos anti-estáticos, y elementos plastificantes.

Se necesita de un total entendimiento por parte de la industria de las capacidades de esta profesión, al igual que por parte de las instituciones. Necesidades a las que debemos sumar la posibilidad de dar respuesta a preguntas tales como, ¿cuál será el diseño del futuro?, ¿es necesario cambiar la manera de enseñar a nuestros estudiantes de diseño? o, ¿cómo podemos difundir la cultura del diseño?. Sin olvidar la necesidad de trabajar en los análisis necesarios que demuestren al sector industrial el eminente valor del binomio diseño/innovación, además de estudiar el impacto de la creciente y al mismo tiempo necesaria, antropología de Diseño. Todas ellas preguntas y objetivos, que nos permiten la evolución de la presente investigación.

Lo superfluo, cosa tan necesaria. Una reflexión acerca de la supresión del ornamento en el diseño de mobiliario moderno

Carmen Lage Veloso

Universidad de Vigo/Escuela Superior de Conservación y
Restauración de Bienes Culturales de Galicia

Resumo

Qualquer revisão do design moderno deve deter-se no complexo tema do ornamento. Este recurso simbólico, que foi progressivamente removido do mobiliário e sujeito a críticas devastadoras, retorna constantemente desafiando o dogmatismo purista.

De onde vêm as exigências estéticas da pureza formal? Menos é mais? O ornamento é um crime? Este artigo explora o fenómeno da aparente ausência de estratégias retóricas, o que é, em si, uma estratégia retórica.

Palavras Chave: Ornamento; pureza; alteridade; modernidade; normalização.

Resumen

Cualquier revisión del diseño moderno debe detenerse en el complejo tema del ornamento. Este recurso simbólico, que ha sido progresivamente extirpado del mobiliario y sometido a críticas demoledoras, retorna constantemente desafiando el dogmatismo purista.

¿De dónde proceden las exigencias estéticas de pureza formal? ¿Menos es más? ¿El ornamento es un crimen? Este artículo explora el fenómeno de la ausencia aparente de estrategias retóricas que es en sí misma una estrategia retórica.

Palabras Clave: Ornamento; pureza; alteridad; modernidad; normalización.

Ornatum, ornare: adornar; decorar; aquello que es necesario para un buen orden, pero que también confiere gracia a un objeto. El ornatum latino remite al griego cosmos (aquello que se opone al caos), al orden y a la belleza.

1. Introducción

La hipótesis general de este artículo parte de la intuición de la existencia conflictos subyacentes bajo las principales retóricas que tejen el campo simbólico de un

determinado momento histórico. En los períodos de cambio, cuando se desmorona un sistema cultural fuerte, se podría quizás intuir el andamiaje de construcción de la realidad sobre el que se erige.

Sin duda, uno de los grandes mantras modernos es el de la pureza formal. Las connotaciones místico-religiosas e ideológicas implícitas en su enunciado afloran de forma inmediata. La pureza secularizada de la técnica moderna se impondrá como Estilo Internacional, a través de un lenguaje ascético que niega lo accesorio.

El Diccionario de la RAE¹ identifica el sustantivo pureza con *virginidad, doncellez*. Respecto al adjetivo *puro* incluye las siguientes acepciones: *libre y exento de la mezcla de otra cosa; libre y exento de imperfecciones morales; mero, sólo, no acompañado de otra cosa; Casto, ajeno a la sensualidad*.

Lo puro tiene que definirse por oposición a lo impuro. El primero, susceptible de ser contaminado, el segundo, contaminante. Según parece, la pureza implica necesariamente *cierto sentido de la individualidad de una cosa, de su inviolabilidad y su independencia con respecto a las demás cosas*.²

No es un dato irrelevante el uso reiterado de tales expresiones en el vocabulario moderno. Pureza, limpieza, depuración formal ¿De dónde vienen esas ideas que nos trasladan inmediatamente al imaginario de una lucha contra algún tipo de contaminación, mácula, infección o corrupción? La mezcla de elementos procedentes de distintos códigos, disciplinas, culturas... etnias, ¿por qué produce un sentimiento de ultraje?

El academicismo moderno convertido en tradición quizá sea la causa de la escasa bibliografía que cuestione, explícita y convincentemente, la extendida y ampliamente arraigada hostilidad hacia el ornamento. Grutescos, *chinoiserie*s, tallas, taraceas, aplicaciones de plata y bronce, todo ello ha sido condenado al ostracismo por las ascéticas autoridades estéticas occidentales. (fig. 1)

Un acercamiento desde la historia de la arquitectura o del diseño sería insuficiente para analizar convincentemente tan llamativo fenómeno. Se impone entonces la necesidad de un enfoque distinto, que trate la cultura material propia como una más entre otras. Escribía Cervantes en *El Quijote*, "*Mirad, Sancho (...) que por un ladito no se*

¹ Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. <http://www.rae.es>.

² MILLER, William – *Anatomía del asco*. Madrid: Taurus, 1998, p. 10.



Fig.1 – Jean-François Oeben y Jean-Henri Riesener. Bureau du Roi Luis XV. 1760. Fuente Wikipedia

ve el todo de lo que se mira”³, correlato en el Siglo de Oro del constructivismo radical: “No se puede ver que no se ve lo que no se ve”⁴.

Invocando anamórficas visiones, procuramos dirigir el objetivo hacia los innumerales puntos ciegos provocados por posibles lecturas etnocéntricas. El virus barroco provoca la duda de todo sistema, incluido el suyo propio e implica un pensamiento cuyo *leit-motiv* es el pliegue, que no elude la contradicción, sino que la hace suya. A partir de estas metáforas y de la orientación simétrica propuesta por Bruno Latour⁵ abordamos los modelos de subjetividad sobre los que se instituye la extirpación del lenguaje retórico enarbolado por el Movimiento Moderno.

³ CERVANTES, Miguel de – *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Cátedra, 1998, p. 41.

⁴ VON FOESTER, Heinz – *Observing Systems*. Seaside, 1981, p. 288. cit. en WATZLAWICK, Paul – *El ojo del observador*. Barcelona: Gedisa, 1995, p. 60.

⁵ LATOUR, Bruno – *Nunca hemos sido modernos: ensayo de antropología simétrica*, Madrid: Debate, 1993.

2. La foreclusión de lo distinto

El impulso ornamental es para los paleontólogos indicio de humanidad. Antropólogos e historiadores lo presentan como una necesidad perentoria a través de los tiempos. Desde la silla al tapiz, de la cuna al objeto funerario, del trono de Tutankamón al *Bureau* de Luis XV, allí donde aparece una superficie vacía, parece surgir la necesidad imperiosa de llenarla, embellecerla, adornarla. Sin embargo, este impulso se convierte, con la modernidad, en signo de inferioridad cultural, de inmadurez, de mal gusto, de barbarie, y el ornamento es excluido y proscrito. Su uso trasciende momentos históricos y áreas geográficas pero su significado acaba articulándose en numerosas ocasiones en el dominio de lo inútil, el despilfarro y el artificio.

Toda autoridad, toda práctica de poder, tiene necesidad de establecerse, de seducir y/o de intimidar a través de sus símbolos. Identidad, jerarquía, erotismo, individualidad, alteridad, forman parte de un complejo sistema que se expresa a través del ornamento, tras el cual se enmascara una forma de violencia, una conquista. Su carácter ambivalente, lo convierte en dispositivo tanto para la seducción como para la guerra. Y así como resultaría extraño pensar como accesorias las configuraciones orgánicas presentes en la naturaleza, debemos pensar el ornamento como elemento estructural estrechamente ligado a la experiencia humana.

Desde la coerción a la persuasión, pasando por la seducción, el sujeto y el objeto ornamentado provocan atracción y rechazo, en un movimiento constante entre poder de exhibición, autoafirmación o camuflaje. Piel, plumas, dientes, cuernos, se hacen las materias primas de adornos a los que se atribuye poderes mágicos. Filigranas marginales y patrones apotropaicos habrían servido como dispositivos para ahuyentar al enemigo protegiendo el umbral de una casa o el del propio cuerpo.

El primer ornamento fue una piel arrancada de un enemigo, exhibida y enarbolada. Sellado el lazo por la violencia, ésta resuena siempre en el ornamento, a pesar de la inocente o exótica apariencia que ofrece a nuestros ojos (...) La sublimación de la violencia produce entonces una especie de pantalla que ofrece generosamente a las miradas el espectáculo de la abundancia ornamental, silenciando su arraigamiento violento.⁶

Si esto lo aplicamos a un objeto congelado en el pasado o muy lejano en el espacio, resulta comprensible, pero ante la contemplación de la propia cultura material, los

⁶ SOULILLLOU, Jacques – *Le livre de l'ornement et de la guerre*. Paris: Ed. Parenthèses, 2003, p. 147.

vestigios del conflicto se han perdido en la memoria y lo que aparece ante nosotros es interpretado como un simple — o complejo — repertorio formal.

El término griego *kosmos*, significa a la vez *ornamento* y *orden* y también *universo*. El cosmos es la parte ordenada, el territorio habitado; a lo lejos, el caos, lo desconocido. La etimología, como siempre reveladora, vincula el ornamento con la voluntad de ordenar y gobernar lo indomable, posibilitando la experiencia de lo impredecible.

Podemos rastrear una tendencia antiornamental en la historia del pensamiento occidental e interpretarla como una subordinación de la diferencia a la identidad. Lo ornamental constituiría así, en esencia, una estética de la diferencia.⁷ Platón fue el primero en señalar su inutilidad. Aristóteles reprueba su uso como simulacro engañoso o su exceso y lo desplaza al ámbito de lo pasivo y femenino.⁸ La dualidad entre su rechazo y admisión se perpetúa en las posturas de San Bernardo de Claraval y del Abad Suger de Saint Denis, en la disputa entre reformistas y contrarreformistas y en la cruzada del Movimiento Moderno contra cualquier modo de ornamentación (modernista, historicista, ecléctica).

Curiosamente, en contraste con su profundo pragmatismo, la ideología del funcionalismo racionalista alberga unos inequívocos rasgos platónicos que a su vez prefigura, en muchos aspectos, la ética y la estética protestante. El rechazo del sensualismo en favor de un intelectualismo de tinte ascético y la tendencia a la forma pura impregnan el objeto moderno. San Bernardo, Calvino, el magnate Henry Ford y los maestros de la modernidad adoptan la sobriedad como religión. La negación de la materia, del color constituye el universo de cualquier entorno puritano o purista. Durante mucho tiempo esa fue la estética dominante en el diseño y los objetos tecnológicos constituyen un ejemplo elocuente del claroscuro reino de lo blanco, negro y gris. Solo la inmaterial transparencia tomó el relevo a la austeridad monocroma del siglo XX. Se proclamaba así la preeminencia de la función sobre la forma que es otro de los mantras de la modernidad.

Aunque el célebre aforismo de Voltaire *lo superfluo, cosa tan necesaria* afirme lo contrario, en el siglo XVIII, la Ilustración adopta las doctrinas kantianas. Esto se traduce en la percepción de que sólo lo estrictamente necesario deviene ético, y en la condena del ornamento como si este careciera de toda utilidad.

La profusión de las cortes barrocas es una imagen maldita por la ideología revolucionaria y se considera inconveniente para la nueva sociedad democrática

⁷ DELEUZE, Gilles – *Différence et répétition*. Paris: P.U.F., 1968, p. 347.

⁸ ARISTOTELES – *Physique*. Paris: Les Belles Lettres, 2002.

e igualitaria. La influencia *rousseauniana* es perceptible en tal aversión, de manera que la relación entre ornamento y crimen encuentra aquí una de sus imágenes más potentes. La modernidad lleva implantado en su ADN el rechazo a esa estética exuberante que podría suscitar disidencia y rebelión y que será determinante para establecer nuevas formas de legitimación del poder.

No compréis más que muebles prácticos y jamás muebles decorativos.

Id a los castillos viejos para ver el mal gusto de los grandes reyes.⁹

Ya al final del reinado de Luis XV se someten las audacias decorativas a una crítica demoledora, forzando un giro hacia formas más austeras y clásicas. Charles Nicolas Cochin se erige en defensor del *grand goût* en una irónica *Súplica a los orfebres*:

Se ruega a los orfebres, cuando ejecuten una alcachofa de tamaño natural (...) se sirvan evitar colocar a su lado una liebre del tamaño del dedo. () Séanos permitido esperar que, cuando las cosas puedan ser cuadradas () no las corrompan con sus perfiles en forma de S que dan la impresión de haber aprendido de los peritos en caligrafía. () En cuanto a las combaduras de las paredes, no encontramos otra comodidad en ello que el no saber dónde colocar nuestras sillas y otros muebles.¹⁰

Difícilmente se puede articular un discurso donde el ornamento salga peor parado, pero como ya sabemos, aún no hemos tocado techo. Tras el rechazo a la suntuosidad por parte de los revolucionarios franceses, las retóricas de persuasión se ocultan bajo una apariencia de sobriedad, igualdad, libertad y fraternidad.

En su modelo de pensamiento binario, la modernidad hace del ornamento un suplemento prescindible¹¹ que siempre se articula en el segundo término de las dualidades antagónicas civilización/primitivismo, occidental/oriental, centro/periferia, razón/sensibilidad, artes mayores/menores, masculino/femenino, alta/baja cultura, pureza/contaminación. El furor antiornamental adquiere tintes de rígido ascetismo religioso y poco a poco, la preciosidad y la sensualidad van a ser tabú. En su circunscripción todo ornamento es impuro.

⁹ LE CORBUSIER-SAUGNIER – *Vers une architecture*. París: Compilación de artículos escritos para la revista *L'Esprit Nouveau*, editados después por Crès, en 1923. Edición consultada, Barcelona: Poseidón, 1998, p. 96.

¹⁰ COCHIN, C. Nicolas, cit. en STAROBINSKI, Jean. – *La invención de la libertad 1700-1789*. Barcelona: Carroggio, 1964, p. 39.

¹¹ Vid. DERRIDA, Jacques – *La vérité en peinture*. Paris: Flammarion, 2005.

El Movimiento moderno, brazo ejecutor de un discurso hegemónico y totalitario se convertirá en el estilo oficial del reino, consagrado a la industrialización del buen diseño, a la racionalización de la forma, a la subordinación del espacio y el tiempo a un principio de eficacia técnica y económica y a la legitimación simultánea de la máquina y de una sociedad igualitaria. Sin embargo, a través de los textos canónicos de este periodo, podemos detectar fácilmente el perfil del *otro* que excluye. El objeto sin ornamentar proclama el triunfo de la estandarización industrial. Pero no sólo eso estaba en juego porque la pérdida de aura, como dirá Walter Benjamin, no afecta solo a los objetos sino también a los sujetos.

Un nivel álgido de descrédito se alcanza en la *Viena fin de siècle* con la emergencia de un alegato de máxima tensión y beligerancia: el de Adolf Loos en *Ornamento y delito*. La Viena multicultural (descrita en textos de la época como una *melange ingobernable* de etnias¹²) desagradaba a Loos tanto como el *pastiche* del eclecticismo en su centro histórico, el *Ringstrasse*.

El **papúa** se hace tatuajes en la piel () No es un delincuente. El hombre moderno que se tatúa es un **delincuente** o un **degenerado**. Hay cárceles donde un 80% de los detenidos presentan tatuajes. Los tatuados que no están detenidos son **criminales latentes** o **aristócratas degenerados**.¹³ (fig. 2).

Recientes estudios vinculan los argumentos usados en *Ornamento y delito* con la antropología criminal, desarrollada por Cesare Lombroso o Max Nordau¹⁴. Aplicando el darwinismo social a la arquitectura, la sociedad impulsora de la revolución industrial y del progreso era, evidentemente, superior a la de los papúas y un signo visible de dicha superioridad era la ausencia de ornamentos.

El ornamentista moderno es un **retrasado** o una **aparición patológica** (...) Las personas cultas los consideran insoportables (a los ornamentos) de inmediato (...) Los **rezagados** retrasan el desarrollo cultural de los pueblos, pues el ornamento no solo es producido por **delincuentes** sino que es un delito,...¹⁵

¹² JANIK, Allan; TOULMIN, Stephen – *La Viena de Wittgenstein*. Buenos Aires: Taurus, 1998, p. 49.

¹³ LOOS, Adolf – *Ornamento y delito* y otros escritos. Barcelona: G. Gili, 1972, p. 43.

¹⁴ Max Nordau es el probable creador del concepto *arte degenerado*.

¹⁵ LOOS, Adolf – *Op. cit.*, pp. 46-47.

Convertida, a sus ojos, en una *Ciudad Potemkin*, la capital austríaca representa el paradigma anticipado de la crisis de proyecto moderno. Las teorías bioevolucionistas aludidas anteriormente evidencian la existencia de un sistema velado que establece la inclusión o exclusión de los individuos, síntoma de una relación problemática con la idea de alteridad. El concepto de *híbrido* o *monstruo*, asociado al otro, al que no es como nosotros —nos autoconstituimos como canon de normalidad—, le sitúa en la categoría de los seres no puros. Dicen los etnólogos y antropólogos que así se representaban el caos, lo no civilizado, o la naturaleza indomable del otro o de la otra. Muchas de esas criaturas híbridas adquieren atributos femeninos.

Predico para el aristócrata;() que comprende profundamente los ruegos y exigencias **del inferior**. Comprende muy bien **al cafre**¹⁶, que entreteje ornamentos en la tela según un ritmo determinado (...); **al persa** que anuda sus alfombras; **a la campesina eslovaca** que borda su encaje; **a la anciana señora** que realiza objetos maravillosos en cuentas de cristal y seda.¹⁷

En otros términos: el ornamento es, por naturaleza, exótico, algo hecho por los *otros* no civilizados, los campesinos, relativo a fases preedípicas o a seres “inadaptados” a la civilización, como las mujeres. Loos coincidía en este último argumento, y en este mismo escenario, curiosamente, con Sigmund Freud, cuyos estudios conducirán a la formulación del psicoanálisis.

Las constantes alusiones de Loos y Le Corbusier al *traje inglés*, constituyen implícitamente, una identificación del ornamento con lo femenino pues el traje masculino está en estos momentos totalmente estandarizado constituyendo la medida de la elegancia y la *normalidad* indumentaria. A través de él se reivindica lo masculino y la uniformidad homogeneizadora del orden burgués.

La decoración es de orden sensorial y primario como el color, y conviene a los pueblos sencillos, a los campesinos y a los salvajes.() **El hombre civilizado lleva un traje inglés** y posee cuadros de caballete y libros.¹⁸

¹⁶ Caire, deriva del árabe *kafir* (pagano) y se refiere a los habitantes de raza negra de la parte oriental del Sur de África (Dicc: Habitante de la antigua colonia inglesa de Cafrería, en Sudáfrica. adj. Bárbaro y cruel. Zafio y rústico.)

¹⁷ LOOS, Adolf – *Op.cit.*, p. 49.

¹⁸ LE CORBUSIER-SAUGNIER – *Vers une architecture*. París: Compilación de artículos escritos para la revista *L'Esprit Nouveau*, editados después por Crès, en 1923. Edición consultada, Poseidón: Barcelona, 1998, p. 112.



Fig. 2 – The nude design. Miss Cashmere 2006. Foto Carmen Lage

En una óptica colonialista y etnocéntrica, que coloca a occidente por encima de cualquier exotismo, Loos quiso expandir la neutralidad aséptica del uniforme burgués a la totalidad del entorno para impulsar el imperio de lo igual. Bajo la extensión de la máscara civilizada se transparenta cierta inquietud ante el brillo cegador de lo irrepetible, de lo extraño. ¿*Cromofobia*? ¿*Ornatoclastia*? Vehemente cruzada, en todo caso, para tratarse de contrincantes tan aparentemente triviales como el ornamento o el color.

El color libre () es el gran peligro, la amenaza que debe anticipar la arquitectura acogiéndolo para someterlo y permitirle desempeñar su papel de potenciación del blanco, embotar su punta acerada, calmar su ritmo desenfrenado que valorizaría su tropismo decorativo para reterritorializarle en calidad de valor sumiso, conforme a su destino de ornamento. “*Medida del campesino*” (Le Corbusier), el color dibuja así tres periferias: ¿social?

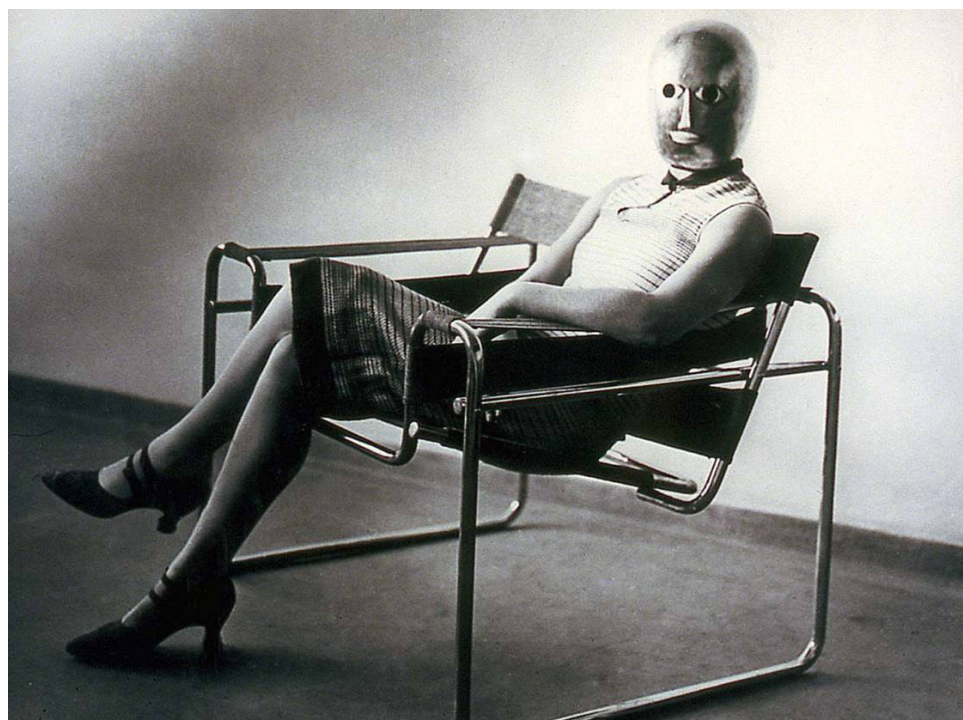


Fig. 3 – Enrich Consemüller. Gerda Breuer posando con una máscara en una Wassily Chair, 1926 B3 Fuente Wikipedia

Connota entonces un gusto popular y alborotador; ¿sexual? Es relegado a la mujer a través del maquillaje; ¿ geográfico? El color es el exotismo.¹⁹

Un sujeto apropiado, es el acertado título de uno de los capítulos de *Dioses prostéticos*²⁰ de Hal Foster. La modernidad extrapoló del templo a la fábrica al sujeto adecuado para los fines de la expansión capitalista. El objetivo, pues será normalizar, tipificar, mecanizar objetos y sujetos. A tenor de los comentarios que hemos reproducido, y a sabiendas de su estilo vehemente, irónico y mordaz, interpretamos a Loos como un europeo en el contexto que hemos descrito, donde el orden burgués se siente amenazado por la alteridad. Primitivo, inculto, criminal, degenerado, femenino... ¿No resulta más delictiva la lógica civilizatoria en nombre de la cual se erradica la diversidad, la heterogeneidad? (fig. 3).

¹⁹ SOULILLLOU, Jacques – *Le livre de l'ornement et de la guerre*. Marseille: Éd. Parenthèses, 2003, p. 27.

²⁰ FOSTER, Hal – *Dioses prostéticos*. Madrid: Akal, 2008.

A pesar de sus ideales democráticos y filantrópicos, y de sus innegables logros, para el Movimiento Moderno la ley era la estandarización total, el ingreso en el universo de la eficiencia y la disciplina mecanicista. Las tendencias higienistas depuraron al objeto de lo inútil y superfluo. *Como si la gran industria compartiera con la ciencia moderna el afán de apartar y borrar toda huella del sujeto.*²¹

La razón instrumental desarrolla las ciencias para *sujetar* al sujeto, como decía Foucault. El biopoder se vale de la estadística, la cibernética o la psicología conductista para *fabricar* individuos dóciles y cuerpos sometidos a los ritmos de la producción y del consumo. Así lo relata Sigfried Kracauer, en *El ornamento de la masa*,²² una serie de artículos que revelan la irrupción de una tecnocracia que otorga a la eficacia en el trabajo valores que se anteponen a los derechos y libertades. La Nueva Objetividad alemana encarna el funcionalismo racionalista más radical. (fig. 4). En esta línea, la Cocina de Frankfurt, de Margarete Schütte-Lihotzky fue concebida para una optimización del trabajo doméstico que corresponde a las exigencias de las doctrinas tayloristas. El objetivo era *liberar* a la mujer sí, pero para incorporarla a la fábrica.

Los cánones del *Good Design*, legitimado por corporaciones e instituciones como el MOMA proclaman el triunfo de los volúmenes simples, ortogonales, puros, de superficies lisas y monocromas. El carácter simbólicamente neutro de estos objetos esto es, su aparente ausencia de alusiones ideológicas o étnicas facilita la internacionalización del comercio auspiciada por estas empresas. El *apóstol del utilitarismo* (así había denominado Hermann Broch a Adolf Loos), había triunfado.

3. Bataille, Broch, Lacan o el elogio de lo superfluo

En las antípodas del pensamiento *loosiano*, Hermann Broch había tomado partido en la polémica suscitada en torno al ornamento atacando al racionalismo *limitante*. Consideraba que la incapacidad de crear un nuevo ornamento expresa mudez, impotencia y muerte y que su ausencia no equivale a la desaparición de la mediación. El ornamento siempre ha respondido a fines simbólicos, su ausencia también. La inexistencia aparente de estrategias retóricas es en sí misma una estrategia retórica y la *falta de estilo* no es signo de grandeza intelectual sino un síntoma de la desintegración de la cultura moderna:

²¹ WAJCMAN, Gérard – *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2001, p. 63.

²² Vid. KRACAUER, Sigfried – *The Mass Ornament*, Thomas Y. Lenvin. Cambridge (Mass.); Harvard: University Press, 1995.



Fig. 4 – Margarete Schütte-Lihotzky, Cocina Frankfurt diseñada para la Siedlung Römerstadt de Ernst May, 1926. Fuente Wikipedia

La arquitectura ingenieril () no es más que un anciano castrado en discreto traje de sastre inglés; bien lavado y con práctico calzado; pero lamentablemente sin espíritu y sin sexo.²³

*Uno se queda perplejo – dice Broch – al preguntarse hasta qué punto el estilo toma cuerpo en el hombre medio*²⁴ del tipo Wilhelm Huguenau, protagonista de *Los sonámbulos*, un arribista fanático del progreso, que solo valora lo útil, un hombre sin ornamento, sin atributos, como los personajes de Robert Musil. Y como ellos, carente de valores éticos. La crítica del kitsch elaborada por el escritor, (que nació en 1886 en Viena, y sufrió el asedio nazi), no alude a su carácter ornamental sino a su utilización como dispositivo de seducción para provocar una fascinación inducida.

Utilizadas como mecanismo de seducción por regímenes políticos en decadencia, estas estrategias (podríamos incluir lo cursi -fenómeno parecido al kitsch pero no idéntico –, donde se concentran las funciones emotivas, sentimentales), acaban siendo presentadas, ellas mismas, como decadentes, como signo de degradación.²⁵

La lectura de *La parte maldita*²⁶ de Georges Bataille, publicado en pleno trauma postbélico, suscita, asimismo, una defensa automática del ornamento como vitalismo dionisiaco. Hay una serie de actividades humanas que constituyen un puro dispendio del excedente económico acumulado, cuyos destinos más habituales son la guerra y el ornamento. Ese gasto no es gratuito e innecesario sino que constituye una parte esencial de la economía, sin embargo está profundamente reprimido en nuestro cerebro, es la parte maldita.

La alternativa debería ser clara: el buen uso del gasto debería ser, según esto, simbólico y ornamental. Bataille relaciona directamente el gran excedente generado en las sociedades occidentales tras la revolución industrial, con el estallido de las guerras mundiales y con la etapa culmen de la reivindicación de sobriedad estética: *el less is more* miesiano.

²³ BROCH, Hermann – *Ornamente (Der Fall Loos)* en: H. BROCH, *Philosophische Schriften/Kritik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1911, pp. 32-33.

²⁴ BROCH, Herman – *Huguenau o el realismo*. Barcelona: Random House Mondadori, 2006, p. 422.

²⁵ MORAZA, Juan Luis – *Cursividad, notas sobre el rigor de la insignificancia en la post-academia moderna*. Texto cedido por el autor.

²⁶ BATAILLE, Georges – *La parte maldita. Precedida de La noción de gasto*. Barcelona: Icaria, 1987.

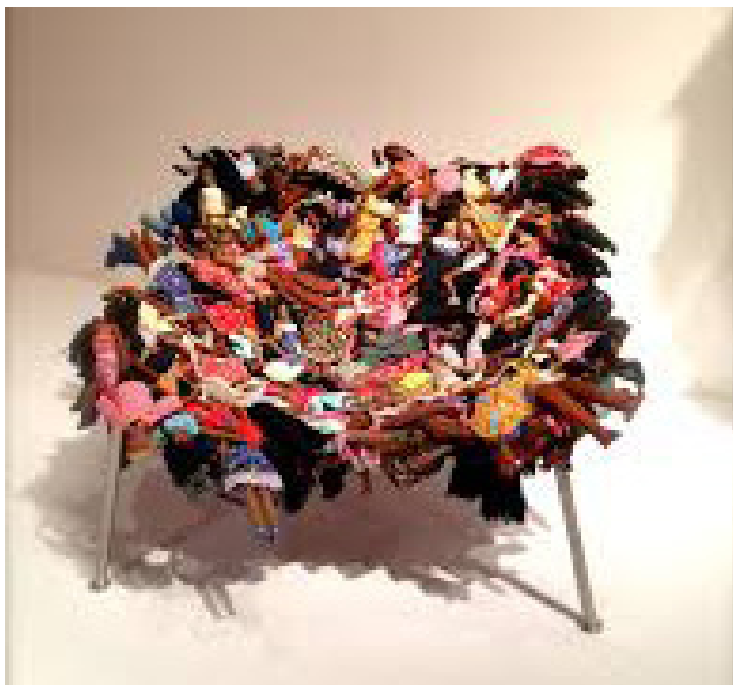


Fig. 5 – Humberto y Fernando Campana. Sillón Multitud de Mulatas, 2002. Fuente <http://purvanity.com/2013/08/urvan-life-anticuerpos-de-los-hermanos-campana>

Es necesario que la economía dé cuenta no solo de las actividades productoras de riqueza sino también de las actividades que destruyen esa misma riqueza, que la gastan, la derrochan, la dilapidan, sea de forma festiva, o de forma violenta.²⁷

Jaques Lacan, en su reflexión acerca de la actitud moderna frente a la alteridad, proporciona una explicación psicoanalítica muy útil para este trabajo. *El estadio del espejo*,²⁸ publicado en plena olimpiada nazi, concluye que el yo es un constructo ilusorio, basado en la falsedad de una imagen especular de completud corpórea conseguida por el infante humano entre los seis y los dieciocho meses. El yo fortalecido, indiviso, es pura defensa contra el caos, contra la fragmentación, contra la otredad interna (la sexualidad, el inconsciente) y la otredad externa (los judíos, las

²⁷ CAMPILLO, Antonio – *Contra la economía. Ensayos sobre Bataille*. Granada: Comares, 2001, p. 61.

²⁸ LACAN, Jacques – Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je, telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique en: *Écrits*. Seuil: Paris, 1966.

mujeres, lo diverso). La no superación del estadio del espejo daría como resultado un yo agresivo. El psicoanalista consideraba que tal situación caracterizaba al discurso filosófico occidental en su conjunto y el sujeto que se blindaba hasta la agresividad podría ser el sujeto moderno que, traumatizado por la otredad, se defiende contra una exterioridad hostil. Ni el mundo especular ni la actitud moderna contienen al otro. La uniformización y la tendencia antiornamental serían síntomas de ese blindaje. Y, también en clave psicoanalítica, el elemento reprimido no deja de retornar.

4. Segundas pieles

Fenómeno complejo y versátil, el ornamento debe ser considerado en su dimensión estética, antropológica, política, identitaria, como una segunda piel. Este concepto, desarrollado por Esther Bick, profundiza en la decisiva importancia que este elemento desempeña en la constitución del yo. La psicoanalista observa que si las relaciones afectivas no son satisfactorias, el infante recurre a la formación de segundas pieles como sistema de defensa. Este es un proceso paulatino que el ser humano utiliza a lo largo de la vida para ecualizar sus relaciones con el mundo. Podemos entender como segundas pieles todo tipo de ornamentos o indumentos que, lejos de lecturas psicopatológicas, son interpretados ahora como una redefinición de la relación entre individuo y la sociedad. *El arte no ha cesado nunca de crear segundas pieles que tienden cada vez más a una liquidación del Otro simbólico.*²⁹ Ese inconsciente ornamental es rescatado en la obra de Christine Buci-Gluksmann³⁰ como síntoma de un mundo en donde lo distinto ya no es distante.

El discurso postcolonialista y el feminista se expresa en numerosas ocasiones a través de la recuperación de lo decorativo como signo de identidad. Finaliza aquí el purismo precedente, reino del monocromo y de la uniformidad mecánica de lo neutro. Exposiciones recientes como la retrospectiva *Joana Vasconcelos. Soy tu espejo*, en el Museo Guggenheim de Bilbao, *Alternancias del ornato* en la sala Espositiva de Madrid y *¿Ornamento=Delito?* del Centro de arte Bombas Gens, en Barcelona, revelan la pertinencia de este discurso en la cultura contemporánea. Desde el punto de vista de la postmodernidad, estamos ante la expresión de una fuerza vital.

²⁹ BUCI-GLUKSMANN, Christine – *Philosophie de l'ornement. D'Orient en Occident*. Paris: Galilée, 2008, p. 173.

³⁰ Vid. BUCI-GLUKSMANN, Christine – *Philosophie de l'ornement. D'Orient en Occident*. Paris: Galilée, 2008 y *La folie du voir. Une esthétique du virtual*. Paris: Galilée, 2002.

En la arquitectura, donde tempranamente se había ratificado su desaparición, enseguida aparecieron este tipo de reivindicaciones presentes en la piel de los edificios cual inmensos *tatuajes*. Ben Pell,³¹ a través de la práctica de arquitectos como Alejandro Zaera-Polo, expone cómo, las nuevas tecnologías digitales, eliminan la antigua oposición entre estructura y ornamento. Y con ella, la construcción de género que se asociaba a estos conceptos. Ellen Lupton, curadora del *Cooper-Hewitt National Design Museum* en *Skin: New Design Organics*,³² defiende la tesis del regreso de las formas orgánicas al vocabulario del diseño. El ornamento se utiliza ahora para reivindicar lo femenino, lo periférico, lo exótico, lo diferente, lo onírico, lo lúdico, lo irracional

El furor tatuador aflora de nuevo en *Miss Cashmere*, diseñada por *The Nude Design* y en la mesa *Tatuaje* de los hermanos Campana, que refleja una sombra en el suelo creando curiosos patrones. Ellos son también los creadores del sillón *Multitud de mulatas*, (fig. 5) realizado con muñecas elaboradas a mano, como un homenaje a la mezcla de etnias en Brasil.

La *S-Chair*, diseñada en el año 1991 por Tom Dixon para Cappellini, el *Modelo 275 Cantilever* de Verner Panton para A. Sommer/Thonet, y *Lovely Rita* de Ron Arad, para Kartell, se han convertido rápidamente en un clásico, aún a pesar de sus *perfiles en forma de S que dan la impresión de haber aprendido de los peritos en caligrafía*.

Cualquier dicotomía artesanal-industrial, se diluye en las *100 Chairs* presentadas por Marni en el Salón del Mueble de Milán de 2012, y la superación de la fase edípica, permite incluir la tradición sin prejuicios en diseños como *Proust chair*, de Alessandro Mendini, *Corinthian Capitello Chair* de Piero Fornasetti Atelier, o *Lola Mundo* y *Louis Ghost*, de Philippe Starck. A este último debemos también *Eros 2*, que explora las facetas proscritas por el intelectualismo moderno, junto con el sofá *Mae West* de Dalí, el *Marilyn' lips* sofá, de Studio 65, o *Donna chair* de Gaetano Pesce. Lo onírico y lo lúdico se dan cita en *Phantasy landscape*, de Verner Panton, *Lucellino tisch* de Ingo Maurer, *Sofá safari*, de Archizoom o *HotDog Collection*, de Karim Rashid.

Cualquiera de los desconcertantes diseños de Bořek Šípek, de neobarroca factura, podría ilustrar las palabras de Ettore Sottsass: *lo que no me acaba de gustar es esta actitud alemana que dicta que un objeto ha de ser perfecto, puro, funcional, simple...*

³¹ PELL, Ben – *The Articulate Surface: Ornament and Technology in Contemporary Architecture*. Basel: Hardback, 2010.

³² LUPTON, Ellen – *Piel: superficie, substancia y Diseño*. New York: Princenton Architectural Press, 2002.

5. Conclusiones

El proceso de rechazo del ornamento lleva aparejada la cuantificación del individuo y la erradicación de toda singularidad. Ese fue su peaje. Los *science studies* nos han obligado a repensar el papel de la cultura material pues, no sólo es decisivo el papel del sujeto que construye el objeto, sino que este es un molde que ayuda a conformar el modelo de realidad contribuyendo a la constitución de la subjetividad. El poder estético de los rechazados culturales retorna, entonces, a través de lo *reprimido*, aportando una visión de la mezcla, el contacto y la impureza totalmente diferente al gestado en el seno de las segregadas sociedades decimonónicas.

El ornamento procede así por heterogénesis, vinculándose con la diferencia, por eso se lleva bien con lo barroco. Como referente simbólico de la resistencia contra los procesos de homogeneización nos muestra los sesgos de la mirada moderna.

Contra el pensamiento binario y las apologías de la exclusión, la mundialización necesita, según declaran las teorías postcoloniales, la existencia de complejos protocolos de ambivalencia, mimetismo e hibridación.

Lo diverso decrece. Ahí está el gran peligro terrestre.

Es pues contra este decaimiento contra el que hay que luchar, pelearse, morir quizá con belleza.³³

El crimen no es el ornamento, sino las estrategias de poder que se pueden revelar a través de él.

³³ SEGALÉN Víctor – *Oeuvres complètes*. Paris: Ed. Robert Laffont, 1995, p. 749.



Arquitetos designers: o movimento moderno e ressonâncias no design de mobiliário

Sílvia Karla de Oliveira Saraiva
Marisa Coobbe Maass

Resumo

O resumo apresentado busca expor a produção do mobiliário brasileiro do período moderno, destacando o repertório configurado a partir das percepções dos arquitetos e artistas brasileiros ou naturalizados que, no período compreendido entre os anos 40 a 60 do século XX, visando suprir a ausência no mercado nacional de produtos que atendessem ao espírito e a linguagem dos espaços da arquitetura moderna brasileira propuseram novos contornos para o design nacional de móveis.

Palavras Chave: Mobiliário; modernismo; design; arquiteto; metal.

Resumen

El resumen presentado busca exponer la producción del mobiliário brasileño del período moderno, destacando el repertorio configurado a partir de las percepciones de los arquitectos y artistas brasileños, o naturalizados, e nel período entre las décadas de 40 a 50 del siglo XX, que visando suplir la ausencia nel mercado nacional de productos que atendían al espíritu y el lenguaje de los espacios de la arquitectura moderna brasileña propusieron nuevos contornos para el diseño nacional de muebles.

Palabras clave: Muebles; Modernismo; diseño; arquitecto; metal.

Panorama

O rompimento com o historicismo acadêmico na produção moveleira, que já vinha ocorrendo desde o último quarto do século XIX, marca a gênese da produção moderna de móveis no Brasil, que viria a se consolidar nos anos 30 do século seguinte¹. Nota-se que a produção material relativa ao mobiliário de caráter moderno no Brasil, fora germinada sob três aspectos internos relacionados do período: a introdução da mecanização no processo de fabricação de bens duráveis, as inovações técnicas

¹ SANTOS, Maria C. Loschiavo dos – *Móvel moderno no Brasil*. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP: Editora da Universidade de São Paulo, 1995, pp. 15-21.

e tecnológicas então suscitadas desse processo e as demandas do imaginário coletivo advindas dos conceitos e ideais propagados pela modernização do sistema de produção, que apresentavam aos ‘espectadores’ novos padrões de consumo e de comportamento, com reflexos no “quadro de valores da sociedade”².

Portanto, ao final do séc. XIX e início do sec. XX o Brasil, especialmente as regiões sul e sudeste, já dispunha de um número expressivo de marcenarias e fábricas que produziam e reproduziam móveis de qualquer caráter no rol de materiais e tecnologias disponíveis e ao gosto da época. Rafael Cardoso³ destaca a fábrica Moreira Carvalho e Cia, em atividade na década de 1880 no ramo de produção de móveis, enquanto exemplo de produção em grande escala do setor. Consta deste período também, precisamente 1890, a instalação da fábrica Companhia de Móveis Curvados, na cidade do Rio de Janeiro, que produziria em larga escala “imitações” dos móveis austríacos no estilo Thonet⁴. Na virada para o século XX, as cidades brasileiras, centrais e agrárias, funcionam como espaço e palco das aspirações da nova ordem, da modernidade, dos sonhos e promessas de vida melhor.

Santos⁵ (1995) esclarece que a história do móvel moderno no Brasil deve ser dividida em duas fases distintas, determinando como marco temporal a década de 1930. Assim, “antes de 1930, seguindo a tradição colonial, o que imperou foi a cópia, a cartilha foi eclética, [...]”. E, após essa década, acompanhando o anseio de modernização geral do país, ocorre o processo de modernização da mobília brasileira, sustentado em fatores como a emergência da arquitetura moderna, a ressonância e o assentamento das principais ideias e polêmicas levantadas pelo movimento moderno no campo da literatura e das artes plásticas e as relações do design brasileiro com o concretismo.

A idéia de progresso marca o rompimento com a letargia do passado colonial, pondo a República em harmonia civilizatória com as metrópoles europeias, e colocará o país na rota e destino dos imigrantes de diversas nacionalidades, reconfigurando inclusive o padrão demográfico e cultural do país. Sobre este fenômeno Moraes⁶,

² SEVCENKO, Nicolau – *A corrida para século XXI: no loop da montanha russa*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001, p. 63.

³ CARDOSO, Rafael – *Uma Introdução à História do Design*. 3.ª ed. São Paulo: Edgard Blucher, 2008, p. 42.

⁴ SANTOS, Maria C. Loschiavo dos – *Móvel moderno no Brasil*. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP: Editora da Universidade de São Paulo, 1995, p. 15.

⁵ IDEM, *Ibidem*.

⁶ MORAES, Dijon de – *Análise do design brasileiro: entre mimese e mestiçagem*. São Paulo: Edgard Blucher, 2006, p. 43.

observa que “em um período compreendido entre 1851 e 1960, o país recebe cerca de quatro milhões quinhentos e vinte e três mil emigrantes de procedências e etnias distintas, trazendo para o Brasil seus costumes e culturas diversas”, entre estes destacam-se portugueses, italianos, espanhóis, japoneses e alemães.

Opondo-se a esse estrangeirismo cultural alguns intelectuais brasileiros propõem a Semana de Arte Moderna no ano de 1922, realizada na cidade de São Paulo (fig. 1). Esse evento, configurou-se como marco para as artes e produção material nacional, demarcando temporalmente o início do movimento moderno do Brasil e propondo um outro olhar sobre a questão da identidade cultural local, um ‘novo’ conteúdo estético para a criação artística e literária e o amadurecimento da consciência nacional. Neste contexto Darcy Ribeiro⁷ afirma: *A Semana de Arte Moderna de São Paulo foi uma reação à invasão da cidade pelos emigrantes europeus, que, em número, começavam a superar os próprios habitantes brasileiros, cujo comportamento correspondia a uma forte ‘europeização’ da mentalidade e dos hábitos sociais*”.



Fig. 1 – Capa do Catálogo da Semana de Arte de 1922 em São Paulo – Brasil.

Ilustração de Di Cavalcanti. Fonte: <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/bibliotecas/noticias/?p=9997>. Acesso em: 05/01/2017.

É oportuno observar que no período destacado, primeiro quarto do século XX, no contexto mundial diversos movimentos artísticos, escolas e instituições envolvidas com

⁷ RIBEIRO, Darcy – *O povo brasileiro, a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 404.

as questões relativas a cultura material ocidental manifestavam-se, questionando os conceitos vigentes sobre arte, artesanato e a produção que surgia a partir dos novos processos e materiais, confrontando-os sob outras perspectivas e entrelaçamentos, e, irradiando suas inquietações sobre a produção artística e material também no Brasil, que já apresentava um histórico de valorização e consumo do produto estrangeiro como símbolo de status.

O Design tornou-se atividade essencial para a configuração desses novos ‘entes formais’ que precisavam “corresponder de modo adequado e expressivo à natureza tecnológica do mundo moderno”⁸. Os embates entre arte, artesanato e indústria concorreram favoravelmente para definir os parâmetros ontológicos dos ‘novos’ produtos. Nesse contexto, o fazer artesanal, completamente manufaturado, lento, individualizado e personalizado, aos poucos cede espaço e lugar a um fazer mecanizado, mais acelerado, padronizado e coletivo. Sinal dos novos tempos.

O design de moveis e a semântica moderna

A modernização do móvel nacional implicou na mudança do desenho, agora mais limpo, geometrizado e adequado à reprodução mecanizada ou fabricação industrial, racionalizada e seriada. Arquitetos-designers do período se empenharam no desenvolvimento de propostas formais para diversos artefatos industrializados tendo como partido estético a plástica proporcionada pelo uso dos novos materiais disponibilizados – metais, plásticos e têxteis⁹. É importante assinalar que a produção do mobiliário moderno desse período se fixou na fronteira entre a arte e a indústria, entre o objeto único (artesanal) e a produção em escala, delineando a dificuldade de inserção do design como expediente favorável para produção racionalizada dentro das indústrias, reverberando até os dias atuais.

As duas guerras mundiais ocorridas na primeira metade do século XX funcionaram como eventos catalizadores para o incremento científico e tecnológico, favorecendo as pesquisas para o desenvolvimento de novos materiais, máquinas, equipamentos e sistemas. Os períodos entre guerras foram especialmente favoráveis ao desenvolvimento industrial do Brasil considerando a intensificação das exportações de produtos nacionais (matérias-primas) para a Europa e Estados Unidos e a valorização da matéria-prima nacional que passa a substituir a estrangeira.

⁸ HESKETT, John – *Desenho Industrial*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, p. 28.

⁹ SANTOS, Maria C. Loschiavo dos – *Móvel moderno no Brasil*. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

Santos (1995) expõe que, a partir do fim da segunda guerra, o móvel brasileiro estreia uma nova etapa ganhando novos contornos com “características mais brasileiras”; ou seja, embora, em alguns casos, mantivesse as influências de certos modismos procedentes do movimento moderno, isto é, participava do processo de importação e assimilação de ideias e conceitos, o modernismo brasileiro ocorria mesclado e enriquecendo-se com “elementos nacionais: os tecidos, as fibras e o uso de outros materiais da terra”.

Primeiro, a fase de produção de um móvel dentro das tendências internacionais das artes decorativas industriais: despojado, linhas retas, seguindo os padrões do Art-Déco. As linhas puras e a ausência de ornamento passam a nortear a concepção da mobília. Depois vieram os móveis dos arquitetos-designers, que seguiram a trilha da modernização internacional da mobília, do De Stijl à Bauhaus, entre outros¹⁰.

No Brasil, nos anos seguintes à segunda guerra, o uso dos metais também marcou a composição do móvel nacional, no entanto, seguiu a estética do estilo internacional contrapondo-se as reivindicações de artistas e intelectuais da Semana de 22 e dos arquitetos e designers, brasileiros e estrangeiros, que apontavam para a necessidade do desenvolvimento de produtos nacionais com características autóctones.

A especificação do metal no design de produtos além de se coadunar com o espírito industrialista, também refletia os ideais do novo tempo, da modernidade e do progresso. As peças criadas com produtos derivados dos metais – tubos, vergalhões, fios, perfis, chapas – possibilitou aos profissionais liberdade para proposição de produtos e estéticas realmente distintas daquelas até então pensadas; acompanhando obviamente, tanto as inovações disponibilizadas pelas pesquisas sobre desenvolvimento de novas ligas metálicas e as inovações do campo tecnológico eletroeletrônico que caminhavam para a redução de componentes e para a miniaturização¹¹.

De modo geral, foi a partir da década de 1950 que o emprego de componentes metálicos se consolidou no projeto do móvel brasileiro com propostas relevantes ao conceito moderno. Ao metal, material fundamentalmente industrial, foram associados materiais naturais como o couro, o tecido e fios naturais ou ainda a madeira, apontando uma relação híbrida entre e categorias conceituais: o industrial – natural; mecânico – artesanal, postulando desse modo o caráter estético do móvel moderno desse período.

¹⁰ IDEM, *Ibidem*, p. 22.

¹¹ HESKETT, John – *Desenho Industrial*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

Período do ‘nacional-desenvolvimentismo’ do presidente Juscelino Kubitschek (1902-1976) que governou o país entre 1956 a 1961, e defendia a industrialização nacional como solução para sair do ‘atraso’ e desenvolver o país. Investiu, através do Plano de Metas, cujo slogan era “Crescer 50 anos em 5”, na indústria siderúrgica, na construção de estradas e de usinas hidrelétricas e incentivou os empresários, através de empréstimos, à implantação de fábricas.

A ausência no mercado nacional de produtos que atendessem ao espírito e a linguagem dos espaços da arquitetura moderna, fez com que arquitetos e artistas, nacionais e os estrangeiros que aqui residiam, projetassem a mobília como traço extensivo para esses espaços. Foram peças concebidas para fabricação limitada e, em alguns casos exclusivas, que embora dialogassem com os ideais modernos de supressão do ornamento e pureza formal, estavam distantes de uma produção democrática dos artefatos domésticos; observa-se de um lado peças com caráter internacionalizante e, de outro, aquelas que pontuavam os materiais locais como argumento morfológico e estético de um móvel moderno brasileiro.

Sujeitos e obras

Desse período destacamos as obras de profissionais que atuaram no país. Estes apresentaram soluções e designs de mobília que refletiam o espírito da época, principalmente, pelo uso dos materiais metálicos, que passam a ser solicitados como estrutura e partido estético, rompendo definitivamente com os padrões anteriores da primazia no uso da madeira como matéria-prima para a confecção de móveis. Esses profissionais mantiveram a aspiração de representar no design desse mobiliário atributos autóctones que denotassem o ‘caráter brasileiro’ ou referências às nossas origens. Essa busca resultará em uma produção de cadeiras bastante representativas dessas aspirações.

Contudo, como exposto anteriormente, a produção de móveis que utilizavam os materiais metálicos como matéria-prima durante o período moderno no Brasil é bastante localizada, situando-se principalmente na década de 1950. As experiências plásticas desse período, para a criação e produção de móveis utilizando como partido estético os materiais metálicos, resultaram em uma estética singular que jogava com a idéia do vazio, da leveza visual e com a flutuação, conceitos que, no design de cadeiras estabeleceu claramente uma analogia à rede de dormir e a idéia de ‘sentar no ar’.

Desse período destacamos as obras (fig. 2-5) de profissionais, como Flavio Resende de Carvalho (Rio de Janeiro/RJ, 1899-1973), Lina Bo Bardi (Roma, Italia, 1914-1992), Paulo Mendes da Rocha (Vitoria, Espirito Santo, 1928), Júlio Katinsky (Salto, São Paulo, 1932), Jorge Zalupin (Varsóvia, Polônia, 1922), José Zanine Caldas (Belmonte, Bahia, 1919-2001) e Martin Eisler (Austria, 1913-1977)¹².



A



B

Fig. 2 – a) Poltrona FDC1, década de 1950. Design: Flávio Rezende de Carvalho. Fonte: https://www.designconnected.com/Seating/Armchairs/FDC1-Armchair_p3354. Acesso em: 12/11/2015. b) Cadeira Tripé, 1948, estrutura em metal pintado e couro sola. Design Lina Bo Bardi. Fonte: http://www.passadocomposto.com.br/conteudo/publicacoes_novo_2.asp?idm=1501&ing=Acesso em 12/11/2015.

Arquitetos, designers e artistas brasileiros, ou naturalizados brasileiros, que apresentaram soluções formais criativas no âmbito de uma mobília voltada para esse panorama propositivo do móvel moderno da década de 1940-1960, e, que atuaram no país confeccionando designs de mobília que refletiam o espírito da época, principalmente pelo uso dos materiais metálicos agora solicitado como estrutura e partido estético, rompendo definitivamente com os padrões anteriores da primazia no uso da madeira como matéria-prima para a confecção de móveis.

¹² No artigo, *Moveis Artesanal: preludio à Forma, Oca e Mobilinea*, (In BRAGA, M. C.; DIAS, D. S. (orgs.). *Histórias do Design no Brasil II*. São Paulo: Annablume, 2014), de autoria de Mirna Warchavchik Hugerth, a autora discorre sobre a empresa Moveis Artesanal e expõe em seu texto a trajetória dos proprietários, Martin Eisler e Carlos Hauner, que foram inovadores no design de moveis no Brasil, no período em destaque, contribuindo para a 'construção de um imaginário moderno no espaço doméstico'.



Fig. 3 – a) Poltrona Bola de Latão, 1947/1950. Confeccionada para compor os espaços da casa de vidro, residência da arquiteta. Design Lina Bo Bardi. Fonte: <https://www.pinterest.com/pin/552816922982792167/>. Acesso em: 12/11/2015. b) Espreguiçadeira Triangular, 1965. Design: Jorge Zalsupin. Fonte: https://www.1stdibs.com/furniture/seating/loungechairs/triangular-lounge-chair-jorgezalsupin-circa1965/id-f_2211732/. Acesso em: 12/11/2015. c) Cadeira Paulistano, 1957, Paulo Mendes da Rocha. Fonte: <http://www.mcb.org.br/pt-BR/acervo/museologico/cadeira-paulistano>. Acesso em: 12/11/2015.

É neste contexto que vamos observar a produção de dois modelos de cadeiras que pontuam, enquanto registro material, a origem aqui no Brasil dos primeiros exemplares de cadeiras que incorporam, em sua configuração formal, superfícies vazadas associadas à estrutura metálica, confeccionadas a partir de filamentos de algodão ou de plástico, que irão compor o assento e encosto das cadeiras, ampliando a proposição vigente do sentar no ar. O primeiro registro é do designer José Zanine Caldas (1919-2001) que atuou como paisagista e professor da disciplina de Maquete da FAU da Universidade de Brasília, a convite de Darcy Ribeiro nos anos sessenta.

Ele criou, em 1950, uma cadeira que consta da publicação *Móvel Moderno no Brasil*, de Maria C. Loschiavo dos Santos, publicada em 1995. A cadeira (fig. 4) é confeccionada em vergalhão metálico curvado e “fibra plástica vazada”, conforme registro da autora. Nesse modelo o design da estrutura é composto por uma só peça metálica contínua. A cadeira foi exposta durante a cerimônia de abertura da exposição individual de Zanini de Zanine no show room da loja Espasso NY, sediada em Nova York, em outubro de 2013.

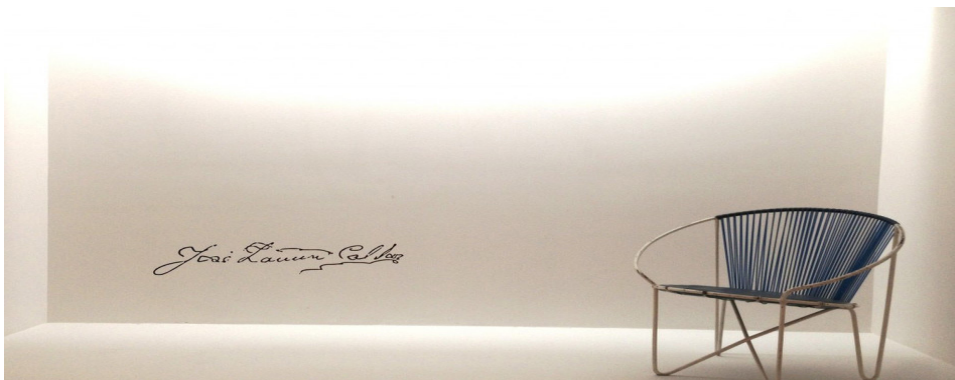


Fig. 4 – Poltrona de José Zanine Caldas, 1950. Imagem disponível em: <http://blog.espasoo.com/zanini-de-zanine-at-espasoo-ny/#1>. Acesso em: 23/09/2015.

O segundo registro de cadeira dentro do contexto de moveis modernos confeccionadas a partir da estética do metal e superfícies vazadas é o modelo do arquiteto Martin Eisler (1913), húngaro de nascimento, e naturalizado brasileiro. A cadeira desenhada por Eisler apresenta uma estrutura alongada que apoia dorso e cabeça do usuário, o encosto inclinado proporciona um sentar mais ‘descansado’ (fig. 5). A estrutura da cadeira é metálica e as superfícies, originalmente, eram confeccionadas com cordas de algodão.



Fig.5 – Cadeiras e mesinha de centro de autoria de Martin Eisler, década de 1950. Estrutura metálica e cordas de algodão. Fonte: http://www.catalogodasartes.com.br/Lista_Obras_Biografia_Artista.asp?id_Artista=9316. Acesso em 11/04/2016.

Considerações finais

Não obstante a reprodução e mimetismo dos anos iniciais do século XX, no que diz respeito à produção de móveis no Brasil, algumas iniciativas já sinalizavam mudanças no cenário de configuração e fabricação de mobília residencial e institucional, especialmente pela idéia de propor formas e sistemas distintos daqueles praticados até então. Nos períodos demarcados pelas duas guerras mundiais (1914-1918 e 1939-1945), foram estabelecidas mudanças na relação interna de oferta e consumo de produtos importados, uma vez que impôs a suspensão das importações de produtos diversos, mas, em contrapartida, favoreceu o desenvolvimento e fundação de diversas empresas e indústrias nacionais, inclusive aquelas relacionadas à produção de móveis.

Nos períodos de prosperidade e de grande diversificação de consumo, como após a Segunda Guerra, o cinema se tornou a vitrine por excelência da exibição e glamourização dos novos materiais, objetos utilitários e equipamentos de conforto e decoração doméstica. Ele é a fonte irradiadora dos modelos que se convertem numa ampla demanda, atendida pela invasão crescente dos plásticos, polímeros, náilon, raion, banlon, bouclê, blue jeans, acrílico, acetatos, multirresinas, baquelita, formicas, courvin, linóleos, napas, etc. Materiais, todos esses, que tinham a imensa vantagem de ser produzidos em massa, ser baratos, resistentes, multicoloridos e democratizar o acesso a um enorme acervo de bens, utilitários, eletrodomésticos, móveis, estofados, tapetes e carpetes, para grupos sociais que não teriam condições de adquirir madeiras nobres, cristais, porcelanas, veludos, sedas, tapeçarias e tecidos finos¹³.

Os profissionais envolvidos nos processos fabris de bens materiais, dedicavam-se em propor variadas possibilidades plásticas – designs – a partir dos materiais e tecnologias disponibilizados, pelos avanços técnico-científicos em curso, para a produção industrializada. O Design tornou-se atividade essencial para a configuração desses novos ‘entes formais que brotavam’ das máquinas e precisavam “corresponder de modo adequado e expressivo à natureza tecnológica do mundo moderno”¹⁴. Os

¹³ SEVCENKO, Nicolau – A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In NOVAIS, Fernando A. (org.) – *História da vida privada no Brasil – Republica: da belle époque à era do rádio*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.

¹⁴ HESKETT, John – *Desenho Industrial*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, p. 28.

embates entre arte, artesanato e indústria concorreram favoravelmente para definir os parâmetros ontológicos dos produtos industriais.

Os progressos alcançados na tecnologia de metais foram os mais significativos para a indústria de modo geral, principalmente no setor de produção de bens duráveis e capital. Arquitetos, artistas e designers renovaram o cenário da produção de móveis ao experimentarem os metais, a partir das novas tecnologias disponibilizadas, para a configuração plástica de novos artefatos.



Sillas para una nueva arquitectura en España (1928-1936): las propuestas de Aizpúrua y Labayen

Francisco Javier Muñoz Fernández

Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibertsitatea

Resumo

No final dos anos vinte, os arquitectos José Manuel Aizpúrua e Joaquín Labayen abordaram uma nova maneira de entender a arquitetura e o mobiliário, onde as cadeiras tiveram uma importância proeminente. Inicialmente usaram propostas bem conhecidas, para depois realizar os seus próprios desenhos de armação metálica e, também, de madeira e vime, que fabricou a empresa Dámaso Azcue.

Palavras chave: Cadeiras; José Manuel Aizpúrua; Joaquín Labayen; Dámaso Azcue; GATEPAC.

Resumen

A finales de los años veinte, los arquitectos José Manuel Aizpúrua y Joaquín Labayen se aproximaron a una nueva manera de entender la arquitectura y el mobiliario, donde las sillas tuvieron una importancia destacada. Inicialmente utilizaron conocidas propuestas, para más tarde realizar sus propios diseños de armazón metálico, y también de madera y mimbre, que fabricó la empresa Dámaso Azcue.

Palabras clave: Sillas; José Manuel Aizpúrua; Joaquín Labayen; Dámaso Azcue; GATEPAC.

La importancia de las sillas.

En una fotografía tomada hacia 1930, José Manuel Aizpúrua aparece en el interior de su estudio de arquitectura de San Sebastián, sentado en una silla Wassily diseñada en tubo de acero por Marcel Breuer años atrás, mientras ojea un libro (fig. 1). A pesar de la afición de Aizpúrua por la fotografía, se trata de la única imagen del arquitecto en una de sus obras, que también fue su primer proyecto profesional que finalizó en 1928 en colaboración con Joaquín Labayen, a la edad de 26 años¹. En consecuencia,

¹ Se conserva otra fotografía en la misma silla. Archivo General de la Universidad de Navarra (AGUN)/203. Francisco Javier Muñoz Fernández es profesor de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, y el presente artículo se inscribe dentro del proyecto de investigación "La definición de la sociedad de masas. Bilbao, un engranaje urbano, 1910-1936" (HAR2016-76759-P) (AEI/FEDER, UE).



Fig. 1 – José Manuel Aizpúrua sentado en su 'studio' de arquitectura en Donostia-San Sebastián. c. 1930. Fuente: AGUN/203/Carrete 10/1.

la fotografía presenta la importancia que, para el arquitecto, al igual que para otros profesionales de la Europa de entreguerras, tuvo el mobiliario, especialmente las sillas. El mueble ligero, movable y de líneas sencillas, estaba acorde con la modernidad del espacio y su uso, una propuesta de arquitectura interior que realizó en un espacio de reducidas dimensiones.

Las sillas siempre estuvieron presentes en la trayectoria profesional de Labayen y Aizpúrua, y acompañaron a muchos de sus proyectos. No en vano, se trataba de un elemento funcional que permitía concretar la innovación y la experimentación de manera inmediata, siempre acorde con una nueva manera de entender la arquitectura. Así lo manifestó Aizpúrua en 1930 cuando escribió:

Los profesionales miran con compasión a unos cuantos compañeros, porque se preocupan de cosas que ellos creen pequeñeces; 'ese es un arquitecto decorador'. Yo les llamo 'arquitectos prácticos', porque el señor que hace un mueble para cumplir un fin, y lo pone en un espacio a

medida, espacio que responde a otro fin, la reunión de estos elementos me dará un conjunto capaz para lo que se pensó².

En sus proyectos Aizpúrua y Labayen, al igual que otros profesionales locales, utilizaron sillas metálicas curvadas, y también de madera y mimbre, que principalmente ocuparon espacios comerciales y de ocio. Se trató de modelos conocidos, en muchas ocasiones distribuidos a través de la casa Thonet, y de elaboraciones inspiradas en otros profesionales. Entre los diseños propios, destacaron dos sillas que realizó la fábrica Dámaso Azcue de Azpeitia: la silla metálica Sacha de 1930; y la silla de madera y mimbre, diseñada hacia 1931-1932, que acompañó algunos proyectos del GATCPAC en Barcelona, y se adaptó a la orientación popular a la que se sumaron los arquitectos locales en su asimilación de la modernidad.

Las primeras propuestas

José Manuel Aizpúrua y Joaquín Labayen se graduaron en Madrid en el verano de 1927, y al poco tiempo abrieron, bajo el liderazgo de Aizpúrua, el ya citado estudio de arquitectura en San Sebastián, que se convirtió en un manifiesto de modernidad y en una nueva manera de entender la arquitectura y la profesión, que marcó las pautas que siguieron sus propuestas posteriores³. Se trató de la reforma de un espacio interior, de un bajo comercial en una de las principales calles de la ciudad, es decir, una inusual y sofisticada tienda o 'boutique' de arquitectura, que quería atraer la atención del público e influir en él a través de las formas, materiales, colores y tipografía utilizados. Así lo entendió el arquitecto y decorador francés René Herbst cuando en 1929 incluyó el estudio en la monografía de *L'Art International d'Aujourd'hui* dedicado a establecimientos comerciales⁴. René Herbst publicó la propuesta de los arquitectos guipuzcoanos, junto con el Café De Unie de J.J.P. Oud en Rotterdam diseñado en 1925, que Aizpúrua había tenido la oportunidad de conocer en el viaje que realizó a

² AIZPÚRUA AZQUETA, José Manuel – ¿Cuándo habrá arquitectura? *La Gaceta Literaria*. Madrid, 77 (1930), p. 9.

³ Sobre el 'studio' de arquitectura se puede consultar: MUÑOZ FERNÁNDEZ, Francisco Javier – José Manuel Aizpúrua y Joaquín Labayen: studio de arquitectura. 1928. Arquitectura y mobiliario en los albores de la modernidad. *Ars Bilduma*. Vitoria-Gasteiz: Universidad del País Vasco, 5, 2015, pp. 91-105. VILLANUEVA FERNÁNDEZ, María; NAYA VILLAYERDE, Carlos – Studio Labayen-Aizpúrua. Un laboratorio experimental neoplasticista. *EGA*. Valencia: Universitat Politècnica de València, 28, 2016, pp. 1-11.

⁴ HERBST, René – *L'Art International d'Aujourd'hui. Boutiques et magasins*. Paris: Éditions d'Art Charles Moreau, 1929, p. 36.

Bélgica y Holanda tras graduarse⁵. De hecho, la estructura de la fachada del 'studio' de arquitectura de San Sebastián contaba con formas y materiales geométricos, sencillos y coloridos inspirados en el neoplasticismo; así como un escaparate y un gran ventanal de estructura metálica que mostraban los proyectos, y cómo trabajaban los arquitectos en un espacio reducido, de no más de 15 m², pero bien aprovechado gracias a su ingenio y el mobiliario utilizado.

El estudio contaba con dos alturas, la superior era un espacio privado de descanso, y la inferior un espacio público que estaba, a su vez, dividido en dos ambientes: la zona de espera, con acceso directo desde la calle, y la de trabajo⁶. La división se realizaba a través de un mueble de madera que actuaba como separación, y que es posible que diseñaran Labayen y Aizpúrua, ya que nos podría recordar a algunos coloridos diseños recogidos en el cuaderno de dibujos de Aizpúrua de 1928⁷. La referencia a De Stijl también estaba presente en la mesa auxiliar de la zona de trabajo, la mesa modelo Divantaftje de la casa Schröder de Gerrit Rietveld en Utrecht que Aizpúrua tuvo la oportunidad de conocer directamente⁸. En torno a ella estaban la ya citada silla de Breuer, que se había inspirado a su vez en varios modelos Rietveld realizados en madera coloreada. Otro diseño de Breuer, la mesa-taburete B9, aparece en alguna fotografía de la zona de entrada, donde también solían estar algunos modelos de Ludwig Mies diseñados en acero y mimbre, las sillas modelo MR y la mesa del mismo modelo de acero y cristal (fig. 2). El estudio se completaba con otras sillas y mesas de tubo de acero, y mesas y sillas de madera, que hemos podido conocer gracias a las fotografías tomadas por Aizpúrua, y la presencia del proyecto en diferentes

⁵ Sanz Esquide vincula la propuesta del 'studio' con la joyería de la calle Kaverstraat en Ámsterdam que Gerrit Rietveld diseñó en 1922. SANZ ESQUIDE, José Ángel – *La tradición de lo nuevo en el País Vasco. La arquitectura de los años 30*. Barcelona: UPC, 1988, p. 256. MEDINA MURUA, José Ángel – *José Manuel Aizpúrua y Joaquín Labayen*. Donostia – San Sebastián: COAVN, 2011, pp. 129-131.

⁶ Archivo Municipal de San Sebastián (AMSS): D-11, 2431-9. AGUN/203.

⁷ AIZPÚRUA AZQUETA, José Manuel – *Cuaderno de dibujos de José Manuel Aizpúrua Azqueta*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Editorial Scriptum, 2004.

⁸ Se conserva una fotografía del exterior del edificio tomada por el arquitecto. Asimismo, en un fotomontaje posiblemente elaborado por Aizpúrua que se publicó en 1929, el arquitecto señaló sus principales referentes donde figuraban edificios de Le Corbusier, Walter Gropius y la casa Schröder de Rietveld. *Arquitectura racionalista. Novedades*. Donostia – San Sebastián, 392 (1929), s.p.



Fig. 2 – Interior del ‘studio’ de arquitectura de José Manuel Aizpúrua y Joaquín Labayen en Donostia-San Sebastián. c.1930. Fuente: AGUN/203/Carrete 18/25.

exposiciones y publicaciones de la época⁹. En consecuencia, los arquitectos se decantaron por un mobiliario moderno tanto de tubo de acero como de madera, del mismo modo que lo hicieron otros profesionales de la época, como Josep Batista Subirana, Josep Torres Clavé, Josep Lluís Sert o Fernando García Mercadal¹⁰.

⁹ AGUN/203. Arquitectura racionalista. *Novedades*. Donostia – San Sebastián, 392 (1929), s.p. GARCÍA MERCADAL, Fernando – Nueva arquitectura en el País Vasco: Aizpurúa, Labayen y Vallejo. *Arquitectura*. Madrid, 115 (1928), pp. 358-362. DOESBURG, Theo van – *On European Architecture. Complete Essays from Het Bouwbedrijf 1924-1931*. Basel: Birkhäuser, 1990, pp. 273-279. Arquitectura moderna en San Sebastián. *Cortijos y Rascacielos*. Madrid, 4 (1931), pp. 104-105. MUR PASTOR, Pilar – *La Asociación de Artistas Vascos*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1985, p. 280.

¹⁰ Así lo podemos encontrar en las residencias de los tres arquitectos catalanes, o en la vivienda del doctor Horno en Zaragoza de Mercadal. SUBIRANA I TORRENT, Rosa María – El mobiliario del GATCPAC. Joan Baptista Subirana i Subirana interiorista y diseñador de muebles. *DC*. Barcelona: UPC, 12-13 (2005), pp. 110-118. TORRES, Raimon – Los diseños de Josep Torres Clavé y el GATCPAC. In *José Torres Clavé*. Barcelona: Santa & Cole. UPC, 1994, pp. 11-20. Dos casas de García Mercadal. *Arquitecto*. AC. Barcelona, 3 (1931), pp. 16-17. *Arquitectura contemporánea en España*. Tomo III. GATEPAC. Madrid: Edarba, 1935, pp. 97-98.

En años sucesivos Aizpúrua y Labayen realizaron otros proyectos de arquitectura interior, que fueron mayoritarios en su producción, pero que han desaparecido. En ellos primó articular el espacio a través de la luz, diferentes alturas y sobre todo el mobiliario. En el Frontón Urumea de San Sebastián de 1928, se utilizaron sillas de mimbre¹¹, para la sede de Almacenes generales de la Papelera AGP en San Sebastián, terminada en 1929, se propusieron unos sillones de madera “negros y forrados de muleskin gris plata y está su altura calculada para introducirlos de debajo de la mesa cuando no hay reunión”¹². También se utilizaron sillones de madera en el proyecto del Bar Yacaré de San Sebastián, que finalizaron en el mismo año¹³.

Paralelamente, los arquitectos afrontaron la ampliación y reforma de su obra más conocida, el Real Club Náutico de San Sebastián, que terminaron en agosto de 1929¹⁴. Se trató de un barco de hormigón armado varado en el mar¹⁵, que no gustó en la época¹⁶, y que siguió de manera literal las propuestas de Le Corbusier, a quien admiraban. En él utilizaron “bastante color; tonalidades en azul pálido, marrón, verde claro, marrón, crema, etc. Los chasis metálicos son en negro”¹⁷. En su interior destacó igualmente, el uso de un mobiliario moderno (fig. 3). En palabras de los arquitectos: “todo él responde a la idea de algo de fácil manejo, limpieza y conservación”¹⁸. “Únicamente se han hecho algunas concesiones en la decoración de la sala de juego y en el salón de fiestas, empleándose maderas chapadas con raíces de caoba y nogal, respectivamente; pero siempre con un predominio de la sencillez

¹¹ GARCÍA MERCADAL, Fernando – *Op. cit.*, pp. 358-362.

¹² Nueva sala de juntas de los AGP de San Sebastián. *Arquitectura*. Madrid, 120 (1929), pp. 170-171. El proyecto comenzó a realizarse en octubre de 1928 y Sanz Esquide ha vinculado las sillas con Pierre Chareau. SANZ ESQUIDE, José Ángel – *Op. cit.*, p. 256.

¹³ En diciembre de 1934 los sillones del bar se utilizaron para decorar el local de Falange en la capital guipuzcoana, ya que Aizpúrua había participado, junto con José Antonio Primo de Rivera, en la fundación del partido en 1933, y era consejero nacional y delegado nacional de prensa y propaganda. AGUN/203. *Arquitectura moderna en San Sebastián. Cortijos y Rascacielos*. Madrid, 4 (1931), pp. 104-108. DOESBRUG, Theo Van – *Op. cit.*, pp. 273-279.

¹⁴ Real Club Náutico de San Sebastián. *País Vasco*, 31 de agosto de 1929.

¹⁵ Así lo calificó la prensa de la época. Proyecto de ampliación del náutico. *País Vasco*, 14 de diciembre de 1929.

¹⁶ AMSS. D-11, 2519-10.

¹⁷ Real Club Náutico de San Sebastián. *Arquitectura*. Madrid, 130 (1930), pp. 43-50.

¹⁸ Real Club Náutico de San Sebastián. *AC*. Barcelona, 3 (1931), pp. 20-25.

sobre el amanerameinto"¹⁹. Una vez más se repitieron muebles y sillas de tubo de acero y madera, y también de mimbre, especialmente en el exterior. Los arquitectos subrayaron que en algunas de las dependencias habían utilizado mobiliario de la conocida casa Thonet. La firma se había convertido en un referente en la fabricación de mobiliario de madera curvada, y a partir de la década de los veinte en tubo de acero, y contaba con distribuidores en España desde 1877²⁰. No obstante, el mueble metálico fue minoritario, y no faltaron críticas a su carestía, frialdad e inestabilidad²¹.

Otras firmas locales se sumaron a la fabricación de mobiliario de tubo siguiendo diseños propios, otros más conocidos, en ocasiones con licencia y en otras imitándolos²². En Madrid MAC (1929) y Rolaco (1930), que en 1932 se fusionaron en la conocida Rolaco-Mac, fabricaron bajo licencia modelos de Mies y Breuer, así como varios diseños de arquitectos madrileños²³, en los que utilizaron materiales y maquinaria importada, llegándose a convertirse, junto con Thonet, en uno de los

¹⁹ Real Club Náutico de San Sebastián. *Arquitectura*. Madrid, 130 (1930), pp. 43-50. Cabría reseñar que AC no recoge esta parte del texto del proyecto.

²⁰ En junio de 1877 la prensa madrileña anunciaba la venta de muebles en la calle Espoz y Mina de la capital, que a partir de 1880 se trasladó a la Plaza del Ángel. Asimismo, en años posteriores Thonet contó con distribuidores en Barcelona, Valencia y Sevilla. *La Correspondencia de España*, 14 de abril de 1877. *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 15 de abril de 1877. *El Imparcial*, 12 de junio de 1877. *El Imparcial*, 14 de abril de 1880. *El Globo*, 19 de abril de 1880. *La Época*, 19 de abril de 1880.

²¹ GOLS, Joan – El concepte del moble dins les modernes tendències estètiques. *Arts i Belles Oficis*. Barcelona: Foment de las Arts Decoratives, diciembre (1929), pp. 244-246. VAYREDA, Raimon – Els moderns seients metal·lics. *D'Ací i d'Allà*. Barcelona: Editorial Catalana, 151 (1930), pp. 226-227. En referencia a la silla Barcelona de Mies del Pabellón Alemán de la Exposición Internacional de Barcelona de 1929. MAINAR, Josep – Els arquitectes i els decoradors. *Mirador*. Barcelona, 125 (25 de juny de 1931), p. 7.

²² MAC (Muebles de Acero Curvado) y Casa Buades fabricaron muebles inspirados en Marcel Breuer. En 1930 Josep Torres Clavé también se inspiró en mobiliario de Breuer editado por Thonet para diseñar la silla de su residencia. FEDUCHI, Luis – Breve historia de Rolaco. *Experimenta*, Madrid, (1998), pp. 16-28. SUBIRANA i TORRENT, Rosa María – *Op. cit.*, pp. 110-118. TORRES, Raimon – *Op. cit.*, p. 19.

²³ Así lo hicieron Luis Gutiérrez Soto, Fernando García Mercadal, *Op. cit.* Luis María Feduchi, Rafael Bergamín, Luis Blanco Soler, Carlos Arniches y Martín Domínguez, Miguel de los Santos, o Agustín Aguirre.



Fig. 3 – Interior del Club Náutico de José Manuel Aizpúrua y Joaquín Labayen en Donostia-San Sebastián. Fuente: revista *Arquitectura*, febrero de 1930.

referentes del mueble moderno en España²⁴. El resto de fabricantes realizaron el trabajo de manera artesanal, como Viuda de J. Ribas en Barcelona, Blanch i Cairó en Badalona, la Casa Buades de Palma de Mallorca²⁵, así como Vicente Tamarit y Enrique Mariner, en Valencia²⁶. De igual forma, varias empresas vascas, localizadas

²⁴ ESPEGEL, Carmen – El nuevo espacio interior. La vanguardia del interiorismo español de los años treinta. *Experimenta*. Madrid, 1998, pp. 15-32. FEDUCHI, Luis – Breve historia de Rolaco y su incidencia en el diseño de Madrid. In GIRALT-MIRACLE, Daniel, CAPELLA, Juli; LARREA, QUIM, eds. – *Diseño industrial en España*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1998, pp. 83-83. BLASCO, Selina – Pesquisas, recuerdos y una entrevista. In FEDUCHI, Pedro, BLASCO, Selina, coord. – *Feduchi tres generaciones en arquitectura y diseño*. Valencia: Feria de Valencia, 2009, pp. 9-29.

²⁵ VIDAL i JANSÁ, Mercé – Mediterranisme en el Disseny des anys trenta i la seva pervivència als anys de postguerra. In CALVERA, Anna, coord. – *La formació del sistema Disseny Barcelona (1914-2014) un camí de modernitat*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2014, pp. 205-239. SUBIRANA i TORRENT, Rosa María – *Op. cit.*, pp. 110-118.

²⁶ MOLINS, Patricia – Interiores modernos: la caja y el caparazón. In LAGARDERA, Juan; LLOPIS, Amando, coord. – *La ciudad moderna. Arquitectura racionalista en Valencia 2*. Valencia: IVAM, 1998, pp. 69-95.

PINTURA MODERNAS DE SAN SEBASTIAN

Pastelería y Salón de Degustación "Sacha".
Interior.



SOLUCIÓN. El escaparate de poca altura y muy largo, la vista actúa en sentido longitudinal.

El anuncio se hace por medio de luz blanca, en la parte superior y a lo largo del escaparate, avanzando lo más posible, de esta manera se preserva a las personas que miran.

La ventilación de la sala se hace por la parte alta, así como la iluminación. Todo lo que es el escaparate está en esviaje con relación a la fachada. Esta solución es más racional, por lo económica y práctica, invitando al público a ir hacia la puerta.

La fachada está pintada al duco brillante en dos colores, marrón y verde claro. En el interior la parte delantera se dedica a la venta de pasteles colocados en el escaparate y vitrinas empotradas en los muros.

La parte de salón de degustación está elevada 0,70 m. con objeto de que las personas que estén sentadas tengan visión directa a la calle, y al mismo tiempo aislar el calor de los hornos del sótano.

La iluminación indirecta se ha conseguido en el salón bajando el techo 1m. lo que se aprovecha también para la ventilación artificial por medios eléctricos. Todos los muebles son de armazón metálico, pintados al fuego en varios tonos, teniendo lo único indispensable para sentarse: asiento, respaldo y brazos. Son de construcción nacional, como todo lo empleado en la construcción y decoración de "Sacha".

Pastelería y Salón de Degustación "Sacha".
Interior.



- 19

Fig. 4 – Pastelería y salón de degustación "Sacha" de José Manuel Aizpúrua y Joaquín Labayen en Donostia-San Sebastián. Fuente: revista AC, 1, 1931.

principalmente en Bilbao, se dedicaron a la fabricación de mobiliario metálico: Hijos de J.A. Muguruza, que se había encargado de realizar la carpintería metálica del náutico, Talleres Elejabarri S.A., Talleres Taetz, o la naviera y fábrica de automóviles Euskalduna. A ellas se sumó la fábrica de muebles Dámaso Azcue del municipio guipuzcoano de Azpeitia, que en 1930 añadió sillas de armazón metálico a su catálogo gracias a su colaboración con Aizpúrua y Labayen.

La silla de armazón metálico Sacha

En 1930 Aizpúrua y Labayen recibieron el encargo de su amigo Alejandro Barreneche para construir la pastelería y salón de degustación Sacha. El propietario deseaba una propuesta que se diferenciara de otros comercios similares de la ciudad, que inicialmente los transeúntes miraban con asombro, pero que tuvo un gran éxito hasta su cierre en 1939²⁷ (fig. 4). El proyecto repetía la idea de atraer a la clientela a través de la tipografía, los materiales, los colores y las formas del establecimiento, que en el interior también se articulaba en diferentes alturas y juegos lumínicos. Asimismo, destacó el mobiliario, especialmente la silla Sacha que llevaba el nombre del establecimiento.

La silla Sacha fue un mueble de estructura de tubo de acero que contó con dos variantes en virtud de su ubicación. En el interior se utilizó el modelo con asiento, respaldo y brazos mullidos, y en el exterior con asiento, respaldo y brazos de mimbre, que nos podía remitir a los modelos que Ludwig Mies, Mart Stam y otros arquitectos habían utilizado en propuestas anteriores. Asimismo, otra posible fuente de inspiración, con variaciones, fue la silla SS33 de Anton Lorenz que comercializaba, una vez más, Thonet²⁸.

Labayen y Aizpúrua describieron la silla Sacha de la siguiente manera: “Todos los muebles son de armazón metálico, pintados al fuego en varios tonos, teniendo lo único indispensable para sentarse: asiento, respaldo y brazos. Son de construcción nacional, como todo lo empleado en la construcción y decoración de Sacha”²⁹.

La empresa Dámaso Azcue, fundada en 1913 en Azpeitia y especializada en muebles de madera, junco y mimbre³⁰, fue la encargada de fabricar la silla. El muni-

²⁷ BLASCO, Carlos – *Cuadernos Donostiarra. San Sebastián ayer y hoy*. Estella: Gráficas Lizarra, 2017.

²⁸ Los arquitectos retomaron el modelo de la silla Sacha, en la versión mullida, de un diseño que realizaron previamente, en el mismo año, para la biblioteca que acompañaba al Casino de Tolosa que finalmente no llevaron a cabo. Para el mismo proyecto se han conservado dibujos de la silla S33 de Mart Stam, comercializada por Thonet, que aparecía como reclamo publicitario en algunas revistas españolas. Por otra parte, María Villanueva y Héctor García-Diego apuntan, posibles semejanzas entre la silla Sacha y la silla Lariana de Giuseppe Terragni. VILLANUEVA, María; GARCÍA-DIEGO, Héctor – La silla del GATEPAC: un viaje colectivo de ida y vuelta. *Proyecto, Progreso, Arquitectura*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 11 (2014), pp. 40-51.

²⁹ Arquitectos: Labayen y Aizpúrua. Pastelería y Salón de degustación Sacha. AC. Barcelona, 1 (1931), pp. 18-19. Sacha, nueva pastelería en San Sebastián. Arquitectos: Labayen-Aizpúrua. *Arquitectura*. Madrid, 142 (1931), p. 68. *Arquitectura contemporánea en España. Tomo III. GATEPAC. – Op. cit.*, p. 81.

³⁰ ELIAS ODRIÓZOLA, Imanol – *Azpeitia historian zehar*. Donostia – San Sebastián: Azpeitako Udala, 1997, p. 573.

cipio, al igual que otros de la provincia, contaba con una importante tradición en la fabricación de muebles de madera, aunque la elaboración de armazones metálicos fue excepcional. No obstante, el País Vasco destacó en la producción de acero y hierro, también en el entorno de Azpeitia³¹, lo que seguramente propició que la empresa empezase a trabajar con estos materiales.

La silla Sacha y otros “muebles metálicos”³², se mostraron en la Exposición de Arquitectura y Pintura modernas organizada por Aizpúrua en septiembre de 1930 en San Sebastián. La muestra también acogió proyectos de escuelas y viviendas colectivas, inexistentes hasta entonces, que mostraron el compromiso social de los arquitectos que participaron. En ella se reunieron profesionales que compartían una misma concepción arquitectónica y del mobiliario, que al mes siguiente se reunieron en Zaragoza para fundar el GATEPAC (Grupo de Arquitectos y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea). El grupo se organizó, a su vez, en tres subgrupos: el Grupo Este, más conocido como GATCPAC, en Barcelona liderado por Josep Lluís Sert, el Grupo Centro en Madrid con Fernando García Mercadal a la cabeza, y el Grupo Norte en Bilbao y San Sebastián dirigido por José Manuel Aizpúrua. En 1931 se editó la revista del grupo AC, bajo la dirección de Josep Torres Clavé en Barcelona, y en ella se publicaron algunas de las propuestas de Aizpúrua y Labayen. La pastelería y salón de degustación Sacha apareció en el primer número³³, y le siguió en náutico unos meses más tarde³⁴.

El 13 de abril del mismo año el GATCPAC inauguró su sede en la céntrica calle Passeig de Gràcia de Barcelona. El local se identificó con las siglas del grupo en pequeño tamaño, y un rótulo de destacadas dimensiones: ‘Construcció i Moblament de la Casa Contemporània’, que subrayaba que se trataba de una tienda de mobiliario y soluciones técnicas relacionadas con la construcción. El local vendía mobiliario

³¹ San Pedro de Elgoibar y Arrieta y Cía. de Erretereria fueron las empresas más destacadas en la fabricación de acero, a la vez que Unión Cerrajera de Bergara también contó con un alto horno dedicado a ello. Por otra parte, Aurrerá de Eibar destacó en la producción de hierro, junto con otras empresas. CATALÁN, Elena; MUGARTEGUI, Isabel – *Gipuzkoa industrial (1886-1924)*. Bilbao: UPV/EHU, 2017, p. 157. LUENGO, Félix – *Crecimiento económico y cambio social. Guipúzcoa 1917-1923*. Bilbao: UPV/EHU, 1990, pp. 114-155.

³² *Catálogo de la Exposición de Arquitectura y Pintura Modernas organizada por el Ateneo Guipuzcoano*.

³³ Aizpúrua remitió a Torres Clavé la propuesta Sacha junto con proyectos anteriores según la carta de 16 de abril de 1930, y el 25 de junio de 1931 le remitió una fotografía del proyecto. Arxiu Històric COAC (AHCOAC). Correspondencia.

³⁴ Sobre el náutico se puede consultar: SANZ ESQUIDE, José Ángel – *Real Club Náutico de San Sebastián, 1928-1929*. Almería: Colegio de Arquitectos de Almería, 1995.

de casas extranjeras³⁵, y diseños propios realizados en colaboración con diferentes industriales³⁶, como Dámaso Azcue, que seguramente se relacionó con el grupo gracias a Aizpúrua³⁷. Dámaso Azcue tuvo otras sucursales en Madrid, Sevilla y Barcelona, más concretamente en la Rambla de las Flores de la ciudad condal, en las que vendían: “Muebles vascos. Preciosos y variados modelos en comedores, recibimientos, despachos, bargueños y sillerías, etc., etc. Verdadero surtido de lámparas de madera para techos. Inmensa variedad en muebles de junco, médula y esmaltados”³⁸. Entre 1932 y 1939 Dámaso Azcue vendió en el local del GATCPAC un gran número de muebles, sillas, sillones y mesas, calificados como “modernistas”, entre las que se encontraban la silla Sacha³⁹.

La mayoría del mobiliario de la tienda, no estaba destinado al gran público, y se apartaba del ideario social asumido por el GATEPAC. Por lo que el grupo catalán inició el diseño de mobiliario económico. Su primera propuesta fue una butaca de estructura de madera y bastidor metálico, con el asiento de charol negro fabricado por Vda. de J. Ribas, que se publicó en AC en 1931⁴⁰. Le siguió el mobiliario estándar “tipo GATEPAC” de tubo y madera que también recogió su revista: mesas, estantes, bufetes, camas, mesillas, armarios y sillas plegables⁴¹. El mobiliario se utilizó en varios edificios diseñados por los arquitectos del grupo como Josep Lluís Sert o

³⁵ SUSTERSIC, Paolo – Entre la máquina y el pueblo. El diseño de mobiliario e interiores en el entorno del GATCPAC. In PIZZA, Antonio; ROVIRA, Josep M., eds. – *GATCPAC. Una nueva arquitectura para una nueva ciudad*. Barcelona: Museu d'Història de la Ciutat, 2006, pp. 308-322.

³⁶ Hermann Heydt y Thonet para muebles metálicos, Vda. de J. Ribas para muebles de madera, Josep Vallès para las construcciones generales de madera, y Queraltó i Cía. como ebanistas. VIDAL, Mercé – *Op. cit.*, p. 223.

³⁷ Dámaso Azcue figuró como industrial colaborador en 1933. Carta fechada el 21 de marzo de 1933. AHCOAC. Correspondencia.

³⁸ Publicidad recogida en: *Gran Teatro del Liceo. Programa Oficial. Temporada 1931-32*. Servicios gráficos y de publicidad Catalunya.

³⁹ AHCOAC. C 34/212. Liquidacions amb els industrials 'Dámaso Azcue', 'Buades' i 'Heydt'. MUÑOZ FERNÁNDEZ, Francisco Javier – Un nuevo mobiliario para una nueva arquitectura. Espacio y modernidad en el País Vasco anterior a la guerra. In DE LA PEÑA, Concepción (et al.) – *Congreso Internacional Imagen y Apariencia*. Murcia: Universidad de Murcia, 2008, pp. 1-18.

⁴⁰ Se trató de una propuesta muy similar a la silla que en 1933-4 Sert diseñó para la Joyería Roca de Barcelona. Elementos 'standard' en el mobiliario. AC. Barcelona, 4 (1931), p. 21. Joyería Roca. AC. Barcelona, 14 (1934), pp. 15-17.

⁴¹ La silla plegable de madera y hierro, por ejemplo, fue el diseño B751 de 1930 de la casa Thonet. Mobiliario standard tipos GATEPAC. AC. Barcelona, 8 (1932), pp. 26-27.

Germán Rodríguez Arias, y también en la caseta desmontable para fin de semana que se firmó como GATCPAC⁴². La siguiente propuesta de mobiliario fue una de silla de madera y mimbre diseñada entre 1931 y 1932 por Labayen y Aizpúrua y fabricada por Dámaso Azcue.

La silla GATEPAC de madera y mimbre

Tras los primeros años de asimilación y experimentación con la modernidad, Labayen y Aizpúrua, al igual que otros colegas del GATEPAC, comenzaron a presentar sus obras como una continuidad de la arquitectura popular mediterránea, una arquitectura sin arquitecto y sin estilo, de la que se presentaban como legítimos herederos⁴³. En consecuencia, el artículo que los arquitectos guipuzcoanos publicaron sobre el náutico en AC el segundo trimestre de 1931, nada que tenía que ver con el que apareció en *Arquitectura* un año antes. En AC se alejaron de cualquier referencia maquinista anterior, y compararon el edificio con las casas de pescadores cercanas, realizadas a escala humana y caracterizadas por la claridad, sencillez y despreocupación por la fachada; a la vez remarcaron la supuesta "alegría mediterránea" del náutico⁴⁴. Sus palabras nos podrían recordar al primer número de AC de meses antes, en el que se comparó el grupo de casas de pescadores de San Pol de Mar en la provincia de Barcelona, con las casas en hilera de J.J.P. Oud para la Weissenhof de Stuttgart de 1927⁴⁵; así como al rechazo al mundo de la máquina que condenaban y consideraban miserable⁴⁶. Años más tarde, desde las páginas de la misma revista Aizpúrua señaló que: "la arquitectura moderna es un retorno a las formas puras tradicionales del Mediterráneo. ¡Es una victoria más del mar latino!"⁴⁷. Este cambio de orientación, también imitado, retomó la senda novecentista de años anteriores, que aunaba

⁴² La casa para el fin de semana (week-end). AC. Barcelona, 7 (1932), pp. 18-23. LLINÁS CARMONA, Josep – GATCPAC. *La ciudad de reposo y las vacaciones y la caseta desmontable*. Madrid: Ministerio de la Vivienda, 2004.

⁴³ PIZZA, Antonio, ed. – J. LL. Sert y el mediterráneo. Barcelona: COAC, 1997. ROVIRA, Josep M. – José Luis Sert. 1901-1983. Milano: Electa, 2000, pp. 191 y ss. OLIVERAS, Jordi – La arquitectura en torno a Josep Torres Clavé. In Josep Torres Clavé. Barcelona: Santa & Cole. UPC, 1994, pp. 27-48. PIZZA, Antonio – Sincretismos mediterráneos. In GRANEEL, Enrique (et al.) – AC. *La revista del GATEPAC. 1931-1937*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2008, pp. 243-255.

⁴⁴ Real Club Náutico de San Sebastián. AC. Barcelona, 3 (1931), pp. 20-25.

⁴⁵ San pol de mar...aparece el standar. AC. Barcelona, 1 (1931), p. 25.

⁴⁶ Lo que entendemos por vivienda mínima. AC. Barcelona, 25 (1932), p. 21.

⁴⁷ Proyecto de Instituto de Segunda Enseñanza para Cartagena. AC. Barcelona, 21 (1936), pp. 26-34.

modernidad y tradición⁴⁸, así como las lecturas de Leopoldo Torres Balbás o Fernando García Mercadal sobre la arquitectura popular⁴⁹.

La aproximación hacia lo vernáculo también incidió en el mobiliario, que desechó las sillas de armazón metálico y recuperó aquellas realizadas con materiales tradicionales. Desde la revista AC se apuntaba que: “los nuevos muebles pasan por un período peligroso hacia 1926-1930, por la excesiva difusión de ciertos elementos, como el tubo de acero cromado y curvado y otros”⁵⁰, que coincidió con el período de exaltación maquinista, a la vez que criticaba su aspecto frío, rígido, poco humano y germánico, y veían en los elementos populares:

“elementos que humanizan la vivienda, restándole la rigidez de una composición preconcebida (...) ¡Señores académicos de lo moderno! He ahí algo perfectamente moderno en el que no encontramos los tópicos de siempre; ni sillas de tubo cromado, ni muebles demasiado “funcionales”, ni estructuras rígidamente “racionales” (...) El mobiliario popular sin pretensiones estilísticas, es, como la arquitectura popular, un buen ejemplo del espíritu que debe animar la construcción de muebles de hoy. La emoción del mueble popular proviene de su proporción humana, de su simplicidad, de no pretender ser algo trascendental. Este espíritu con otra técnica es digno de imitarse”⁵¹.

Entre 1931 y 1932 Aizpúrua y Labayen realizaron una silla de madera y mimbre acorde con la nueva orientación (fig. 5). Los arquitectos remitieron la silla a Barcelona

⁴⁸ El mobiliario en Cataluña contaba con un antecedente directo en las propuestas de Foment de les Arts Decoratives para ‘el hogar humilde’ en la Exposición Internacional de Mueble y Decoración de Interiores de 1923 de Barcelona, en la que se recuperó el mueble tradicional. SUÁREZ, Alicia – L’Exposició Internacional del Moble de Barcelona (1923) i la bellesa de la llar humil. In CALVERA, Anna, coord. – *La formació del sistema Disseny Barcelona (1914-2014) un camí de modernitat*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2014, pp. 105-116. MAINAR, Josep; CORREDOR-MATHEOS, Josep. *Dels bells oficis al disseny actual. FAD 80 anys*. Barcelona: Blume, 1984.

⁴⁹ TORRES BALBÁS, Leopoldo – La vivienda popular en España. In *Folklore y costumbres de España*. Barcelona: Casa Editorial Alberto Martín, 1933, III, pp. 137-502. GARCÍA MERCADAL, Fernando – *La casa popular en España*. Madrid: Espasa, 1930. SAMBRICIO, Carlos – *Madrid, vivienda y urbanismo: 1900-1960*. Madrid: Akal, 2004, pp. 49-84.

⁵⁰ Un fiasco concepto del mobiliario moderno. AC. Barcelona, 15 (1934), p. 13

⁵¹ La evolución del interior en los últimos 50 años (1880-1930). AC. Barcelona, 19 (1935), pp. 14-29.

el verano de 1932⁵², y se refirieron a ella como “modelo GATEPAC”⁵³, por lo que seguía la orientación de trabajo anónimo que estuvo presente en algunas de las propuestas del grupo. La silla copiaba el modelo 512 realizado por Erick Dieckmann hacia 1931⁵⁴. Aunque los arquitectos vascos no fueron los únicos que siguieron sus diseños, también lo hicieron Carlos Arniches y Martín Domínguez en las propuestas que recogió la revista madrileña *Viviendas*, o el fabricante de muebles Arturo Boix de Valencia⁵⁵.

Desde su estancia en la Bauhaus Dieckmann se había ocupado del desarrollo del mobiliario estandarizado, los Typenmöbel, e intentó crear un mueble funcional y económico. Al igual que otros arquitectos, se alejó del modo inicial de entender la modernidad, y se decantó por reinterpretar modelos tradicionales en otros materiales que a partir de 1931 dio a conocer en *Möbelbau*. Algunos de ellos también aparecieron en *Viviendas* en 1932 y 1933⁵⁶, y desde sus páginas Dieckmann reclamó una fabricación artesana del mobiliario, y subrayó la madera como su principal material⁵⁷.

De igual forma, la propuesta de Labayen y Aizpúrua entroncaba con la tradición del mobiliario local. Dámaso Azcue era especialista en la fabricación de sillas y sillones de madera⁵⁸, y en sus catálogos y en la publicad de la época la empresa, subrayó su especialidad en muebles de junco. Además, en los años veinte Gipuzkoa contaba con 138 empresas especializadas en la fabricación de muebles de mimbre

⁵² Carta de José Manuel Aizpúrua fechada el 28 de julio de 1931. Carta de Aizpúrua a Josep Torres fechada el 28 de junio de 1932. Carta de Dámaso Azcue a Barcelona fechada el 20 de agosto de 1932. AHCOAC. Correspondencia.

⁵³ Carta de José Manuel Aizpúrua fechada el 28 de junio de 1932. AHCOAC. Correspondencia.

⁵⁴ MUÑOZ FERNÁNDEZ, Francisco Javier – Presencias y ausencias de Le Corbusier y Walter Gropius en el País Vasco. In POZO, José Manuel; GARCÍA-DIEGO, Héctor, eds. – *Viajes en la transición de la arquitectura española hacia la modernidad*. Pamplona: UNAV, 2010, pp. 257-264.

⁵⁵ MOLINS, Patricia – *Op. cit.*, 85.

⁵⁶ DIECKAMANN, Erich – *Möbelbau in Holz, Rohr und Stahl*. Stuttgart: Julius Hoffmann Verlag, 1931. DIECKAMANN, Erich – Junco y acero. *Viviendas*. Madrid, 5 (1932), pp. 32-33. Muebles de verano. *Viviendas*. Madrid, 11 (1933), pp. 20-21. *Erich Dieckmann. Praktiker der Avantgarde*. Weil am Rhein: Vitra Design Museum, 1990.

⁵⁷ DIECKAMANN, Erich – Pensamientos sobre la moderna construcción de muebles. *Viviendas*. Madrid, 2 (1932), pp. 15-25.

⁵⁸ En 1923 llegó a producir 4.600 sillas y 2.350 sillones. Asimismo, la empresa destacó en la producción de otros muebles de madera, trenzas de jute, suelas de alpargatas y cestos de mimbre, que era esta última otra de las especialidades del municipio de Azpeitia. IBÁÑEZ, Maite; ZABALA, Marta – *Azpeitiko industria-lanaren oroimena*. Vitoria-Gasteiz: Azpeitiako Udala, 2010, pp. 83-87.

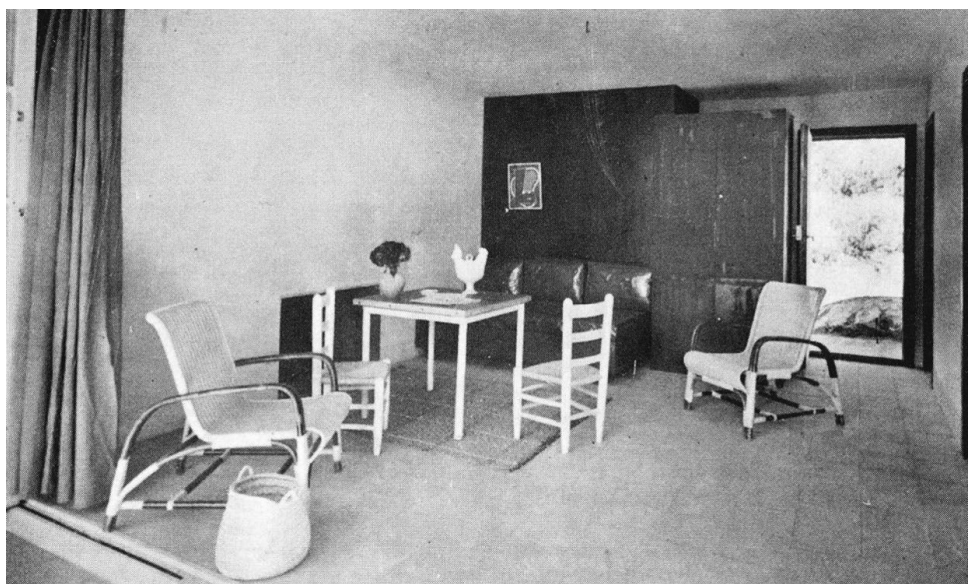


Fig. 5 – Interior de la casa para el fin de semana de Josep Lluís Sert y Josep Torres Clavé en el Garraf (Barcelona) con la silla de madera y mimbre de José Manuel Aizpúrua y Joaquín Labayen a la izquierda y a la derecha. Fuente: revista AC, 19, 1935.

y médula⁵⁹. De ahí que Aizpúrua también contactara con otros profesionales como Alberdi y Cía. establecido, igualmente, en Azpeitia⁶⁰.

La silla diseñada por los arquitectos vascos, junto con otras sillas de la empresa Dámaso Azcue, se expusieron en la IV Feria Internacional de Muestras de Barcelona que tuvo lugar en julio de 1933, donde también había espacio para el mueble metálico⁶¹. La silla de los arquitectos guipuzcoanos apareció en las viviendas para el fin de semana en el Garraf diseñadas por Sert y Torres Clavé en 1934, que habían asumido

⁵⁹ CATALÁN, Elena, MUGARTEGUI, Isabel – *Op. cit.*, pp. 216 y 300. LUENGO, Félix – *Op. cit.*, p. 147. En 1923 en Azpeitia había 4 fábricas de muebles y 3 de muebles y mimbre, y en 1934: 9 de muebles y 4 de madera y mimbre. IBÁÑEZ, Maite; ZABALA, Marta – *Op. cit.*, pp. 94 y 98.

⁶⁰ Carta de José Manuel Aizpúrua fechada el 28 de junio de 1932 haciendo referencia a la nueva incorporación al Grupo Norte del fabricante de muebles Alberdi. AHCOAC. Correspondencia.

⁶¹ Sección de Noticias. La feria de Muestras de Barcelona. AC. Barcelona, 10 (1933), pp. 40-41.

una arquitectura acorde con la tradición mediterránea⁶². Asimismo, la silla se utilizó en la película “El bailarín y el trabajador” dirigida por Luis Marquina en 1936, de cuyos decorados se encargaron Luis Santamaría y Luis Feduchi⁶³.

A partir de 1935, el rótulo de ‘Construcció i Moblament de la Casa Contemporània’ que acompañaba a la tienda del GATCPAC, se sustituyó por el MIDVA (Mobiliari i Decoració de la Vivienda Actual). Se trató de una sociedad de la formaron parte Sert, Torres Clavé, Antoni Bonet Castellana y Germán Rodríguez Arias⁶⁴. Siguiendo el camino iniciado con la propuesta de Labayen y Aizpúrua a través de la casa Dámaso Azcue, la sociedad fabricó varios modelos de mobiliario de madera, algunos inspirados en modelos tradicionales mediterráneos, como la conocida butaca de Torres Clavé que se publicó en AC en 1935, y ocupó el patio del Pabellón de España en la Exposición de París de 1937⁶⁵. No obstante, el local del GATCPAC continuó vendiendo mobiliario de todo tipo, tanto sillas de madera como de armazón metálico, también aquellas fabricadas por Dámaso Azcue⁶⁶. De igual forma, Aizpúrua y Labayen, al igual que otros profesionales, continuaron combinando mobiliario de diferentes materiales en sus proyectos⁶⁷.

⁶² El mismo año Sert declaraba que “la arquitectura funcional mal comprendida creó una decoración maquinista hacia los años 1925-1930 ha muerto”. Conferencia de J.L. Sert, arquitecto del GATCPAC. AC. Barcelona, 16 (1934), pp. 43-44. Pequeñas casas para ‘fin de semana’. AC. Barcelona, 19 (1935), pp. 32-42.

⁶³ PÉREZ PERUCHA, Julio – *El cine de Luis Marquina*. Valladolid: Semana Internacional de Cine, 1983. Filmoteca Española (FE). El bailarín y el trabajador.

⁶⁴ VIDAL, Mercé – Design History in Catalonia between the influence of Le Corbusier and Mediterranean Historical Vernacular Sources. *Design Discourse Japan*. Osaka: Osaka University, 4 (2008), pp. 40-49. FREIXA, Jaume – *Josep Lluís Sert*. Barcelona: Santa & Cole, 2005, pp. 30 y ss.

⁶⁵ Casa de campo en Ibiza. Arquitecto: G. Rodríguez Arias. AC. Barcelona, 19 (1935), p. 31.

⁶⁶ Entre los compradores de Dámaso Azcue se encontraban, entre otros, Joan Baptista Subirana, Germán Rodríguez Arias, Anglada Camarasa, el Club de Natación de Barcelona, el Patronato de la Universidad Autónoma de Barcelona, o una venta en Budapest. AHCOAC. Vendes i retirada de gènere d'industrials, dipositat al local social. C 8/61. *Actas. Junta Directiva*, 6 de abril de 1933. AHCOAC. Actas.

⁶⁷ Así se constata en las fotografías de los desaparecidos Centro de Cultura Vasca Euzko Pizkunde del Partido Nacionalista Vasco (1933) o el Café Madrid (1934), ambos en San Sebastián. José Ángel Medina ha identificado varios dibujos del proyecto para el Centro de Cultura Vasca, en los que podemos observar sillas Cesca sin brazos y S35 de Marcel Breuer. En las fotografías que se han conservado del centro, se puede apreciar un sillón similar al S411 del mismo arquitecto. Mientras que la silla Cesca con brazos, aparece en los dibujos para el Bar Café Madrid de San Sebastián de 1934. MEDINA MURUA, José Ángel – *¿Cuándo habrá arquitectura?* Donostia – San Sebastián: COAVN, 2012, pp. 142-144. AGUN/203.

Tradición y modernidad

La aproximación de Aizpúrua y Labayen hacia la arquitectura de vanguardia se acompañó de una nueva concepción de la arquitectura en la que el mobiliario, y las sillas, se entendieron como elementos consustanciales a la modernidad del proyecto arquitectónico. El mobiliario novedoso se utilizó, principalmente, en locales comerciales y de ocio, que tuvieron una destacada repercusión en las publicaciones profesionales de la época, como un instrumento de propaganda que permitiese concretar propuestas similares. Fue un mobiliario sencillo y ligero, realizado en armazón metálico y madera, que inicialmente utilizó conocidos modelos de Breuer o Mies, y al poco tiempo diseños propios basados, como las sillas Sacha y de médula y mimbre, en modelos igualmente foráneos como los de Lorenz o Dieckmann; lo que nos indica la importancia y la dependencia hacia el exterior en el desarrollo del mobiliario moderno en el País Vasco. El interés por un mobiliario propio acorde con los nuevos postulados arquitectónicos, motivó la necesaria cooperación entre Aizpúrua y Labayen con Dámaso Azcue, a la vez que otras empresas locales fabricaron un mobiliario moderno acorde con las nuevas modas de la época.

En las sillas de los arquitectos guipuzcoanos es posible concretar un uso de materiales en consonancia con la orientación que experimentó la arquitectura moderna: desde una aproximación maquinista en los primeros años que se acompañó de muebles de armazón metálico; hacia una arquitectura de tradición popular como antecedente de la modernidad que se estaba promulgando, que se acompañó de un mobiliario de inspiración vernácula en madera. No obstante, en sus proyectos los arquitectos combinaron mobiliario metálico y de madera, tanto en sus primeros proyectos como en los finales, que en todos los casos compartieron la movilidad, ligereza y sencillez de líneas. Se trató de una nueva manera de concebir el mobiliario y la arquitectura, que no fue aceptada mayoritariamente, y tuvo que hacer frente a la situación económica de la época que limitó su desarrollo⁶⁸, hasta que su camino quedó truncado por la barbaridad de la Guerra Civil.

⁶⁸ Los años treinta fueron una época de crisis que motivó el cierre de empresas y el incremento del desempleo. En febrero de 1933 el consistorio de Azpeitia informaba que la principal industria de la localidad era la de muebles de madera y junco, que daba empleo alrededor de 650 personas. La fábrica más importante era la de Dámaso Azcue, que empleaba a 250 personas aproximadamente pero que, a diferencia de otras empresas de la localidad, por falta de trabajo había reducido el empleo a tres y cuatro días semanales. ELIAS ODRIOZOLA, Imanol – *Op. cit.*, p. 576.



SECÇÃO III
Posse, Execução, Comércio,
Conservação de Acervos de Mobiliário



Diseños de Pablo Palencia para la Jornada de Barcelona de 1802¹

Antonio Sánchez Casado

Resumo

Este trabalho traz à luz uma coleção de desenhos de Pablo Palencia para a realização de móveis destinados principalmente para a Jornada de Barcelona de 1802, os primeiros que se publicam de um marceneiro da Casa Real. Além disso, três deles correspondem a seis móveis das Coleções Reais e estabeleceram a relação entre a corte de Madrid e a marcenaria de Maiorca.

Palavras-chave: Móveis espanhóis; Móveis reais; Reales Sitios; Marceneiros; Projetos de móveis; Marcenaria maiorquina.

Resumen

Este trabajo saca a la luz una colección de dibujos de Pablo Palencia para la realización de muebles destinados en su mayoría para la Jornada de Barcelona de 1802. Los primeros que se publican de un ebanista de la Real Casa. Además se identifican tres de ellos con seis muebles de la Colecciones Reales y deja establecida la relación entre la corte madrileña y la ebanistería mallorquina.

Palabras clave: Mueble español; Mobiliario real; Reales Sitios; Ebanistas; Diseños de muebles; Ebanistería mallorquina.

El estudio de los diseños previos de una obra es imprescindible para acercarnos a la idea de su autor. La cantidad de información que proporcionan, inalterada por restauraciones o manipulaciones posteriores, es fundamental para su estudio. Si además estos dibujos van acompañados de notas autógrafas, nos permiten entender mucho mejor la mentalidad del momento y el espíritu de la obra. Pero si finalmente podemos observar el resultado final de esa idea materializado como un producto terminado podremos dar por completada la experiencia estética e historiográfica. Desgraciadamente estas tres condiciones son muy difíciles de encontrar unidas,

¹ SÁNCHEZ CASADO, Antonio – Diseños de Pablo Palencia. *Reales Sitios*, Patrimonio Nacional, n.º 203, pp. 16-57. Esta ponencia aborda y amplía con nuevos datos mi artículo.

sobre todo al estudiar el mobiliario del Antiguo Régimen, por ello hay que aprovechar al máximo las escasas oportunidades que se presentan.

Hace algunos años encontré en el Archivo General del Palacio Real de Madrid unos diseños de mobiliario, inéditos hasta entonces, firmados por “Palencia”². Es extraño encontrar en este archivo dibujos de muebles ya que solían quedar en posesión del ebanista después de su realización, a ello se debe la práctica desaparición de cualquier diseño previo. Supongo que el escaso interés que hasta entonces habían despertado estos dibujos se debía a que la firma no correspondía a ningún arquitecto del rey. Por alguna razón, habitualmente se ha entendido que el mobiliario de la Casa Real de España se debía a sus arquitectos o, en último caso, a los adornistas de la Casa Real desde que se empezase a usar este término en la segunda mitad del siglo XVIII. Siempre se ha dejado de lado el papel del propio ebanista en el diseño de sus obras, a pesar de que los maestros de la Real Casa eran los mejores ebanistas que se podían encontrar en el reino.

Aún no han aparecido diseños de mobiliario de los arquitectos de las obras reales Francisco Sabatini (1721-1797) o Juan de Villanueva (1739-1811) a pesar de que a ellos se les atribuyen gran parte de las decoraciones de los Reales Sitios³ (Junquera). De Ventura Rodríguez (1717-1785) conocemos los diseños de mobiliario que realizó fuera de la Casa Real⁴. A adornistas como Jean-Démosthène Dugourc (1749-1825) debemos algunos de los muebles que se hicieron para Carlos IV, de los que se conoce el dibujo del sofá de la Casita de abajo en El Escorial⁵ y varios veladores a partir de las decoraciones propuestas para la casita del Pardo, aunque no son diseños a escala⁶. También ha quedado clara la intervención de los mozos de tapicería en la

² Archivo General de Palacio (AGP), *Sección Planos*, Sign. 7642/49.

³ JUNQUERA, Juan J. – *La decoración y el mobiliario en los palacios de Carlos IV*. Madrid: Sala, 1979, pp. 44-47.

⁴ FEDUCHI, Luis M. – *El mueble español*. Barcelona: Polígrafa, 1969, pp. 214-219. De Ventura Rodríguez existe una magnífica colección de diseños fechados entre 1779 y 1783 para los palacios del duque de Liria en Madrid y del infante don Luis de Borbón en Arenas de San Pedro.

⁵ GASTINEL-COURAL, Chantal – A propos du palais D’Albe. *L’objet d’Ar.*, 22 (1990), p. 73.

⁶ SANCHO, José Luis – Proyectos de Dugourc. *Reales Sitios*, Patrimonio Nacional, n.º 101, pp. 21-31, y n.º 102, pp. 31-36.

creación de siete camas ricas para la familia real, aunque no se conocen los dibujos que hubieron de hacer para su realización⁷.

En cuanto a los maestros ebanistas de la Real Casa aún está por definir su papel dentro de la creación del mobiliario real. Se ha determinado su participación en la realización de los muebles más importantes de los Reales Sitios pero aún no se ha estudiado su aportación respecto al diseño de los mismos⁸. De hecho, todavía queda mucho por estudiar sobre los talleres de ebanistería de la Casa Real, cuestión que intentaré abordar en otro artículo ya en elaboración. Existen dos diseños de unas consolas atribuidos al tallista-adornista Juan Arranz (activo en 1745) como un apunte a mano alzada para su aprobación por Felipe V que aún no han podido relacionarse con ningún mueble⁹.

En los dibujos hallados en el Archivo de Palacio la firma de Palencia se corresponde inequívocamente con la de Pablo Palencia López (1799-1813), nieto de José López (activo en 1746-1798), el que fuera el más importante ebanista de la Casa Real durante la segunda mitad del siglo XVIII y del que heredó su taller y su cargo. Su padre, José Palencia (activo 1760-1789), sobrino a su vez de López, dirigió el Taller de Cámara de Carlos IV (1748-1819) desde que éste era príncipe, lo que propició que su hijo recibiera una ayuda del propio rey para su preparación académica desde los 10 años, tras la muerte de su padre. A los dieciocho años ya dirigía el taller de su abuelo para la realización del mobiliario real después de haberse instruido como *gramático consumado y excelente dibujante*¹⁰ y con esa edad es nombrado ebanista honorario de la Real Casa, pasando a maestro de la Real Casa dos años después, tras la muerte de su abuelo, con sólo veinte años.

⁷ LÓPEZ CASTÁN, Ángel – Los mozos de oficio de la Real Tapicería y la creación de los muebles para la Jornada de Barcelona de 1802, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, 20 (2008), pp. 103-122. Tanto Castán como Sancho proponen el dibujo de una cama realizado por Cancio y conservado en la Real Academia de Bellas Artes como una de las que se hicieron para esta Jornada pero no hay datos que lo corroboren.

⁸ Los estudios de Javier Jordán de Urríes o Lola López Espinosa sobre el tema están perfectamente documentados.

⁹ AGP. *Planos*. Sig. 1026A. Juan de Arranz no está identificado entre los maestros de la Casa Real pero hay dos dibujos atribuidos a él en el Palacio Real de Madrid.

CASTELLANOS, Casto – Decoración y mobiliario en España en el siglo XVIII. Catálogo de la exposición *Siglo XVIII en España. El sueño de la razón*. Rio de Janeiro, 2002.

¹⁰ AGP, *Sección Personal*, Caja 556, Exp. 8.

Los diseños están agrupados en un cuadernillo seriado de cinco hojas, A, B, C, D y F, y otras tres hojas sueltas. Todos en papel verjurado de distintos tamaños. Los dibujos están realizados en grafito y llevan anotaciones en tinta negra. Los papeles seriados añaden además anotaciones en tinta sepia para la marca alfabética y señalar a mayor tamaño la frase “En Mallorca” y el número de ejemplares que se han de hacer del dibujo. Sólo hay dos firmas: una en uno de los dibujos seriados, lo que personalizaría los otros cuatro, y otra en uno de los tres restantes que validaría otro más porque es el mismo diseño, un sillón en dos pliegos. La tercera hoja sería también del mismo autor ya que la abundancia de notas no deja lugar a dudas al ser del mismo puño y letra que el resto.

Los diseños vienen representados perfectamente con sus diferentes vistas de plano, frente y costado, referidos a una escala en pies castellanos¹¹ como lo haría un experto arquitecto. Esto ya nos está hablando de una sofisticada forma de trabajo a finales del siglo XVIII donde la ilustración había ayudado a la mejora de cualquier oficio cuando no mucho tiempo antes los ebanistas apenas sabían firmar¹².

Pliegos seriados

El diseño del pliego con la letra A (fig.1) se describe como *Mesa de despacho de S[u].M[agestad].*, de grandes proporciones, sombreado el dibujo con aguada de tinta negra. El pliego B (fig. 2) es el diseño para una *Mesa para tomar Chocolate S[u].M[agestad]. y sirben para escribir*, más pequeña que la anterior. Con la letra C (fig. 3) se dibuja una pequeña *Mesa de belador para la Cama o a el lado de la Cama* que añade un cajón en la cintura. El pliego con la letra D (fig. 4) es para los planos de una *Papelera o Caja de Orinal*, también sombreada, con dos puertas laterales y todos los frentes moldurados. Parece obvio que hubiese un pliego con la letra E pero no se ha hallado. En el que tiene la letra F se añade *De este dibujo se han de hacer 2 Mesas que son las de comer*. Éste último se trata del modelo de mesa alargada abatible conocido desde el siglo XVII.

Lo primero que llama la atención es que son diseños para el rey y la familia real donde ya podemos apreciar entre la multitud de notas introducidas cómo se diferencian las mesas de comer, las de despacho, las de escribir, de tomar el chocolate

¹¹ Un pie castellano equivale a 278,635mm.

¹² La mayoría de las cuentas entregadas por los artífices están realizadas por un escribano y firmadas por el operario. Véase a este respecto el documento n.º 1 aportado por AGUILÓ, María Paz – Notas sobre la ebanistería madrileña del siglo XVIII. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LVI, 2 (2001), pp. 245-276.

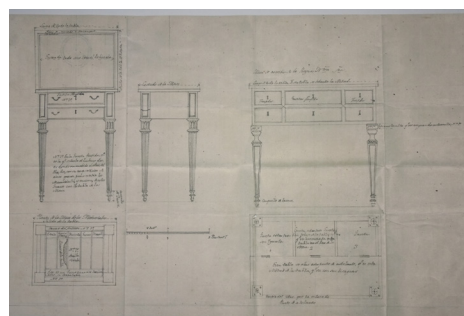
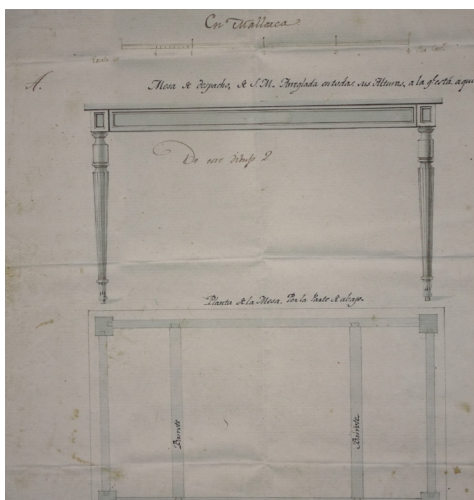
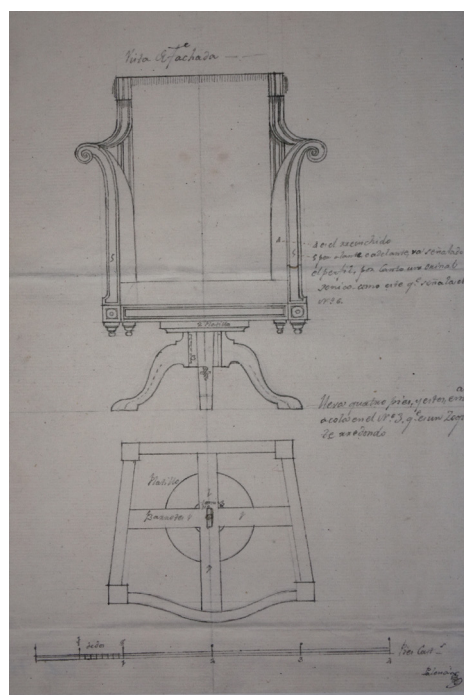
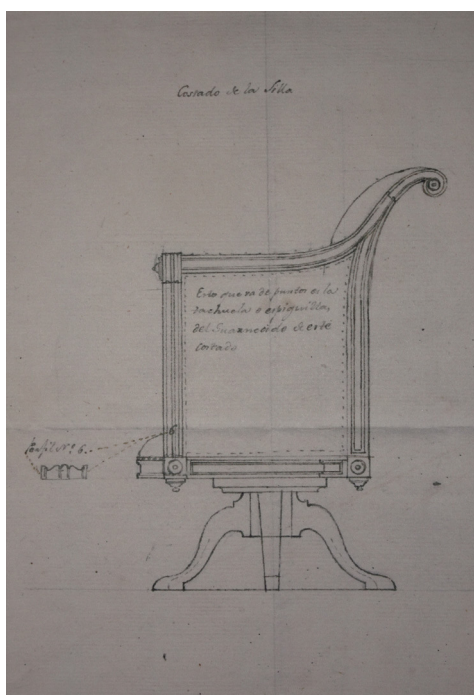


Fig.1 – Pablo Palencia, diseños para mobiliario, 1802. (En el sentido del reloj) Costado de Silla. Fachada de la Silla. Mesa de Memoriales y Escritorio de la Reina. Mesa de Despacho de Su Majestad, Pliego A. Madrid, Patrimonio Nacional. Copyright Patrimonio Nacional

o las que van al lado de la cama. Incluso las de guardar el orinal. En esta época en la que el mueble se multiplica en función de sus diferentes usos, lo que en Inglaterra sería una “tea table” o en Francia una “table à café” en España aparece como una “mesa para chocolate”, añadiendo la mayor sofisticación a la arraigada costumbre de tomar el chocolate por la mañana y por la tarde como una ceremonia cotidiana entre las clases pudientes de la época.

Todos los diseños son sencillos y elegantes, sin dejar de tener un gran refinamiento aristocrático aunque estén dentro del estilo directorio de finales de siglo. En todos ellos aparecen notas con el número de ejemplares que se precisan: dos del *A*, dieciséis del *B*, cuatro del *C*, catorce del *D*, y los dos del *F*. Se trata de la realización de muebles en serie. Es significativo que ninguno de ellos tenga prevista la incorporación de bronce. Sería un mobiliario simplificado para un uso cotidiano. Los soportes son rectilíneos, torneados, sin apenas talla, sólo para las molduras de la cintura, los florones de algunos dados de ensamble y en los *astreados* o acanaladuras que se proponen para el diseño *C*. Los fustes y capiteles son puras abstracciones geométricas sin otra decoración que cubos, cilindros y conos. Incluso el modelo *B*, donde se tallan hojas de acanto en el capitel, resulta más una abstracción del pie de carcaj Luis XVI.

Afortunadamente existe una cuenta de Pablo Palencia de 1802 donde, entre multitud de muebles, se describen algunos muy parecidos a estos diseños y en las mismas cantidades, aunque con otras medidas y con una cinta embutida en la tapa que no aparece en los diseños.

El once de agosto de 1802 Palencia entrega una cuenta por 78.515,5 reales de vellón donde describe:

[...] Ydem se han hecho diez y seis mesas / para escribir de madera de nogal con los pies torneados, y Astreados, y en qua / tro mesas tallados los pies, con sus flornes de talla en los quadrados y puestos / sus tornillos de yerro para Armarse y desarmarse con sus faldones Molda / dos, y en las tablas sus cintillas enbutidas de maderas finas [...]
[...] Ydem sean echo quatro mesitas / de nogal de nogal de velador de desarmar con los pies torneados, y Astreados y en sus / Quadrados sus florones de talla con su gaveta y cerradura y en las / tablas sus Junquillos y cintillas de madera fina enbutidas [...]

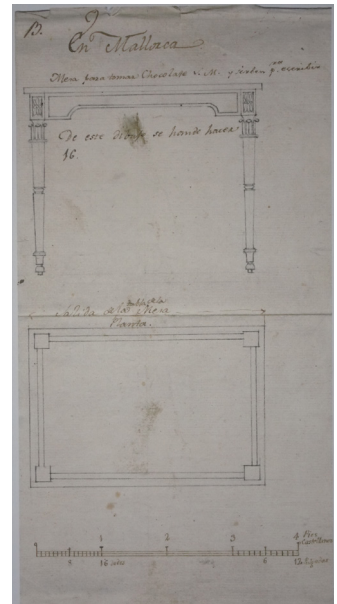


Fig. 2 – Pablo Palencia, diseño para la Mesa para tomar Chocolate, Pliego B, 1802 (derecha). Mesa para tomar Chocolate según del diseño de Pablo Palencia, 1802 (izquierda). Madrid, Patrimonio Nacional. Copyright Patrimonio Nacional

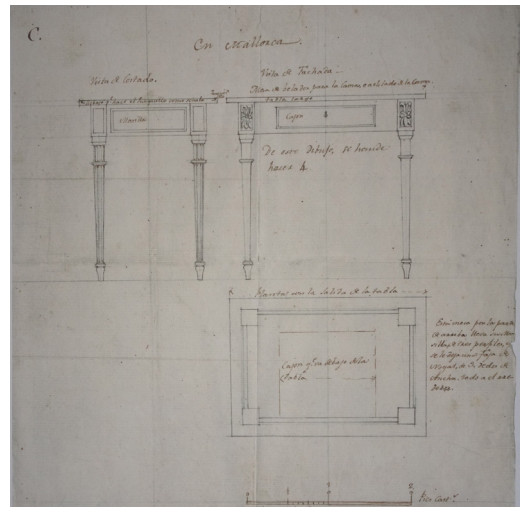


Fig. 3 – Pablo Palencia, diseño para un Velador, Pliego C, 1802 (derecha). Velador según el diseño de Pablo Palencia, 1802 (izquierda). La Granja de San Ildefonso, Patrimonio Nacional. Copyright Patrimonio Nacional

*[...] Ydem sea echo para la Reina / Ntra Sra. dos mesas de nogal, para comer de doblar [...]*¹³

Como vemos, en la cuenta se describen los mismos muebles del cuadernillo seriado. Faltarían las catorce papeleras, aunque se describen multitud de retretes hechos y rehechos. Pero no podemos concluir que estos muebles se refieran a los diseños porque, aunque prácticamente iguales, agregan pequeñas diferencias en tamaño y decoración. Los diseños son distintos. Lo que si queda claro es el tipo de construcción mediante tornillos de ensamble para su fácil montaje.

Palencia describe el encargo en el arranque de la cuenta: [...] *para este viaje que han de hacer S[u]SM[agestades]M y A[ltez]A[s] a la ciudad de Barcelona en este mes de Agosto de 1802*. Y ésta, que describe más de 300 muebles, viene aprobada por las firmas del jefe de la furriera, Antonio María de Cisneros, y el arquitecto mayor, Juan de Villanueva. La cuenta es sólo una de tantas de las que Palencia presentó de su taller con este motivo, a parte de otros encargos de tapicería.

Si Palencia había recibido el real encargo de esa enorme cantidad de muebles para el traslado de toda la corte durante los meses que durase la Jornada de Barcelona de 1802, cuando tenía sólo veintidós años y a su cargo un gran taller, seguramente quería prever la posible rotura y restitución durante el largo viaje de las piezas que él mismo había hecho, por lo que decidió el encargo en Mallorca de algunos otros. Para entenderlo mejor se hace imprescindible analizar a qué se debía el encargo y por qué Mallorca era el mejor lugar para su realización.

1802

La doble boda en Barcelona del primogénito de Carlos IV, Fernando, Príncipe de Asturias, y su hermana M^a Isabel, con sus primos Francisco, heredero de Nápoles, y su hermana M^a Antonia, ocupó prácticamente todo el año de 1802. En agosto salió la comitiva real de Madrid y no regresaría a Aranjuez hasta enero de 1803. Si el viaje en sí fue de jolgorio y regocijo, con fiestas y recepciones para mayor gloria de los reyes a su paso por Zaragoza, Barcelona, Valencia y Cartagena, entre otras poblaciones, todo se hubo de preparar en pocos meses ya que a principios de año nadie daba por casado al heredero, que aún no había cumplido los dieciocho años, y en agosto todo el ajuar debería estar camino de Barcelona. No fue hasta el mes de abril cuando se anunció la boda y se empezó a pensar en la oportunidad de

¹³ AGP, *Reinados, Carlos IV, Casa*, leg. 90 (1). Pablo Palencia, cuenta de 11 de agosto de 1802.

mostrar todo el boato y suntuosidad que la Casa Real era capaz de desarrollar para impresionar a sus súbditos por medio reino. La jornada de Barcelona representó el último y mayor despliegue de la monarquía española. Todo debía de ser sublime y espectacular como correspondía a su rango. En cuatro meses se había de preparar todo. Afortunadamente la paz de Amiens había traído aires de prosperidad y habían llegado sin novedad los barcos de América con maderas abundantes¹⁴.

Obviamente los talleres reales se pondrían a trabajar al cien por cien de su capacidad para proveer de todo el ajuar que necesitaba la familia real y toda la corte que les acompañaba. En muy poco tiempo había que surtir de todo el acomodo que un traslado de esas características requería. Hay que pensar que la comitiva salió el 12 de agosto de Madrid y no llegó a Barcelona hasta el 11 de septiembre. La organización de intendencia para proveer de todo lo necesario para llevar a cabo tan descomunal empresa: maderas, telas, mozos, ebanistas, diseñadores..., etc., debió de ser titánica.

Una de las escasas referencias que tenemos de este momento es cómo finalmente no daban abasto los almacenes y se hubieron de acumular los muebles en la terraza de Palacio, custodiados por mozos contratados a tal efecto¹⁵. Ni tan siquiera el arquitecto mayor de Palacio tendría mucho tiempo para diseñar piezas de mobiliario, tendría que confiar en los jefes de tapicería y furriera. Villanueva debía organizar el viaje de los monarcas visitando previamente con sus albañiles los lugares donde pasaría la comitiva, eligiendo y arreglando los aposentos donde pernoctaría la familia real, por lo que partió de Madrid en el mes de junio.

Llama la atención que, entre la precisa documentación existente sobre las Jornadas para la boda del futuro Fernando VII (1784-1833), no se encuentre ni una sola nota referida al desplazamiento de Pablo Palencia a Barcelona. Están perfectamente documentados todos los coches, carros, mulas y sillas volantes para la distribución del personal que se trasladó desde Madrid para el que sería el acontecimiento social más importante del reinado de Carlos IV. Desde Mayordomos a mozos de oficio o carpinteros. Todos aparecen acoplados en los carruajes que se dispusieron a tal efecto y sin embargo Palencia no aparece¹⁶. El ebanista no se trasladó a Barcelona

¹⁴ La Jornada de Barcelona se recopila en *La visita de Carlos IV a la ciudad de Barcelona (1802)*, Madrid, Boletín Oficial del Estado, 2014 (facsímil de la *Relación de las diversiones, festejos públicos y otros acaecimientos...*, 1802).

¹⁵ Antonio Pomareda lo describe en AGP, *Reinados, Carlos IV, Casa*, leg. 122 (1).

¹⁶ AGP. *Reinados. IV. Casa*. Leg 90. Relación de cuentas remitida por el Mayordomo Mayor de S.M., el Marqués de Montealegre, a Francisco Antonio Montes, Intendente General de los reales ejércitos de S.M. e Intendente Contralor General de su Real Casa, Capilla y Cámara.

si no que envió a su primo Ángel Maeso¹⁷, lo que nos habla de su forma de trabajar: delegando.

Mallorca

La ingente cantidad de muebles a realizar en apenas tres meses debió parecer desmesurada: Palencia hizo, entre otros, treinta y cuatro camas para el viaje, camas de postes, confesionarios, guardajoyas, retretes, poltronas para que el rey duerma la siesta o para afeitarse, incluso una mesa articulada para disponer el anteojó con el que la reina quería ver llegar a puerto los barcos de las distintas comitivas. Cientos de muebles y cada uno articulado para montar y desmontar, con su cajón correspondiente para ser transportado y éste dividido en diferentes departamentos forrados en tela donde colocar con mimo cada pieza del mueble. Los muebles se hacen en nogal, caoba o haya teñida del color del Brasil, o sea de caoba. En muchas de sus cuentas describe *«que así esta partida como todas las de esta cuenta sea echo todo depriesa velando hasta las once de la noche sin guardar siestas y dando de refrescar todas las noches a los oficiales para dar cumplimiento»*¹⁸.

Además, Palencia está haciendo también las camas y sillerías diseñadas por los mozos de tapicería¹⁹. Es normal que el maestro se plantease encargar parte de este trabajo a otros ebanistas. En Madrid había muchos y buenos pero la política comercial no aconsejaría que se acercaran a la Casa Real. También se podrían haber encargado en Barcelona, pero el ayuntamiento debía estar volcado completamente en la decoración y adecentamiento que se puso en marcha allí para el recibimiento de la comitiva real donde se construyeron arquitecturas efímeras, carros triunfales y mobiliario variado. Por otro lado, la idea era impresionar a la Ciudad Condal con un mobiliario nuevo y sorprendente.

Mallorca se perfilaba como la opción más idónea por varias razones. Primeramente, su relación con la corte donde mallorquines ilustres como el ministro de Hacienda en esos años Miguel Cayetano Soler y Rabasa (1746-1808), el cardenal Antonio Despuig (1745-1813) o Bartolomé Sureda y Miserol²⁰ (1769-1851), muy

¹⁷ AGP, *Reinados. Carlos IV. Casa*. Leg.122.

¹⁸ AGP, *Reinados, Carlos IV. Casa*. Leg. 90 (1).

¹⁹ LÓPEZ CASTÁN, A. – *Op. cit.*. Palencia realiza la cama de Álvarez y las de Pomareda con sus todas sus sillerías.

²⁰ Sureda venía de dos grandes familias de carpinteros mallorquines y llegó a se director de la Real Fábrica de porcelana de Buen Retiro.

relacionados con el arte mobiliario, tuvieron puestos destacados. En segundo lugar, la tradición ebanistera de la ciudad aseguraba un buen cumplimiento del encargo. Y en tercer lugar su posición geográfica permitía el envío directo a varias ciudades del recorrido desde Barcelona a Cartagena.

Por si todo esto no fuera suficiente, el propio gusto de los reyes apostilla estas reflexiones ya que la reina debía admirar la ebanistería mallorquina cuando compró al poco tiempo de llegar a Barcelona, para su dormitorio en el palacio condal, tres “*comodas mallorquinas de maderas finas embutidas*” a Pedro Antonio Mayol por 280 duros²¹. Una grande y dos pequeñas que fueron entregadas, según factura, el 24 de septiembre de 1802 y pagadas al día siguiente en un acto de celeridad pecuniaria desconocido hasta entonces en la furriera de palacio. Existen datos de un Pere Antoni Mayol como carpintero del barrio de San Nicolás en la ciudad de Palma en 1794 y aún como maestro del gremio de carpinteros con tienda de cuarta clase en la ciudad en 1819²². Conocida la indiferenciación gremial en esta época, donde todos eran *fusters* y sólo se llamaban ebanistas a los artesanos que venían de fuera, en el gremio de carpinteros se incluían a los artesanos de la marquetería como Mayol. Así pues, este Pere sería seguramente el Pedro que realizó las tres cómodas para la reina y que hasta ahora se le creía de Barcelona.

De esta forma la nota *En Mallorca* de los pliegos seriados confirma el envío a esta ciudad para su construcción. Además, en el boca a boca de los carpinteros mallorquines siempre se ha mantenido esta afirmación sobre el contacto de los talleres mallorquines con Madrid, sin poderse demostrar hasta hoy²³. Precisamente por ello, gracias al envío de los muebles con sus dibujos, los diseños quedaron guardados en el archivo de Palacio al recibirlos con la mercancía, gracias al celo de la burocracia palaciega.

Pliegos no seriados

En los pliegos no seriados, aún llevando abundantes notas, no se nombra Mallorca ni se indica que se hagan varios ejemplares de cada uno. Son muebles ricos y

²¹ AGP. *Reinados, Carlos IV, Casa*, leg. 122.

²² DELGADO, Juan M. – *El mueble en Mallorca*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2012, p. 29.

²³ COLL, Kika – *Mite i realitat d'Adrià Ferran*. El moble de la primera meitat del segle XIX a Mallorca, en *El mueble y los interiores desde Carlos IV a la época isabelina*. Barcelona: Asociación para el Estudio del Mueble, 2011, pp. 67-78. p. 78.

exclusivos, con aplicaciones de bronce y maderas exóticas. Evidentemente del más alto rango.

Uno de ellos representa un sillón en dos pliegos: en uno el *Costado de la silla* y en otro la *Vista de Fachada* y el plano con su escala, firmado (fig. 1). Se trata de un sillón de despacho giratorio, sobre cuatro pies unidos, completamente tapizado dejando la madera vista para el sistema constructivo de líneas simples con la única decoración de las molduras y clavos romanos en los dados del asiento. Una pronunciada y elegante voluta remata el respaldo.

En el otro pliego se dibujan dos diseños (fig. 1). A la derecha una *Mesa de escribir de la Reyna N[ue]stra. S[ue]ña[ra]*. a modo de secreter con dos cajones en cintura, el superior fingido para poder abrir la tapa. Los pies en estípite rematados con *casquillos de bronce* y unidos al cuerpo mediante tornillo, según las notas, lo que parece hablar de un fácil desmontaje para su transporte como los anteriores.

El segundo mueble representado en este mismo pliego Palencia lo denomina *Mesa de Memoriales*. Se trata de un curioso mueble con dos cajones en cintura, el superior fingido para dejar hueco al levantar la tapa. Los sopores son troncocónicos y acanalados marcando un capitel mediante collarino. Lo que lo hace más curioso es su interior. Al levantar la tapa encontramos una división en cinco departamentos designados con sus nombres: *Estado, Gracia y Justicia, Hacienda, Guerra y Marina*, las cinco Secretarías de Estado que había organizado el conde de Floridablanca.

Al no encontrarse en estos pliegos la anotación *En Mallorca*, parece lógico que hubiera sido el mismo Palencia quien se encargara de la realización de estos muebles en Madrid, más aún al tratarse de muebles exclusivos y destinados al uso personal de los reyes. Lo natural es que, al menos, el autor hubiera supervisado muy de cerca su construcción hasta llegar al resultado final. Pero la identificación de uno de ellos elimina esta hipótesis.

Identificaciones

Precisamente esta Mesa de Memoriales se corresponde de forma inequívoca con uno de los muebles mejor datados de la colección real, el que viene firmado en su interior como *Juan Serra Mallorg. fecit en 1802*²⁴ (fig. 5). El mueble repite con sus medidas exactas la estructura exterior y la división interior, repitiendo incluso los nombres de las secretarías bajo la tapa. No hay duda, el diseño es de Pablo Palencia y fue realizado por Juan Serra en 1802. Este dato nos confirma el encargo

²⁴ Colecciones Reales, Patrimonio Nacional, inv. 10006841. Habitaciones de Alfonso XIII.

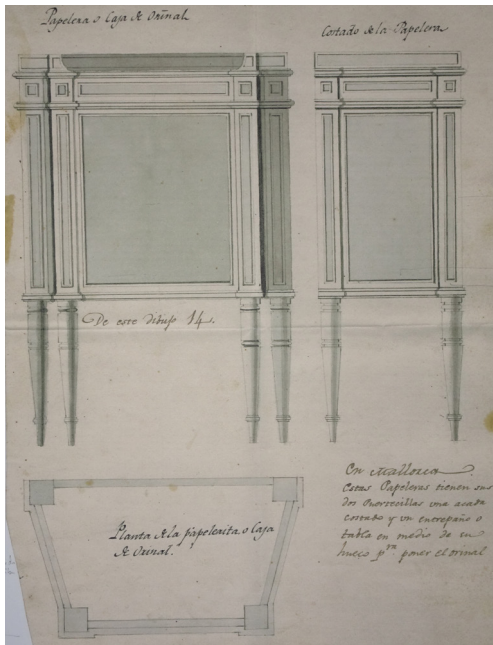


Fig. 4 – Pablo Palencia, diseño para una Caja de Orinal, Pliego D, 1802 (izquierda). Papelera según el diseño de Pablo Palencia, ¿1802? (derecha). Madrid, Patrimonio Nacional.
Copyright Patrimonio Nacional

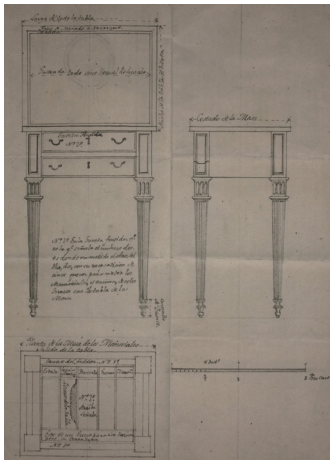


Fig. 5 – Pablo Palencia, diseño para la Mesa de los Memoriales, 1802 (izquierda). Juan Serra, Mesa de los Memoriales según diseño de Pablo Palencia, 1802 (derecha). Madrid, Patrimonio Nacional.
Copyright Patrimonio Nacional

del mobiliario en esta fecha y en Mallorca, ya que no aparecen datos de este ebanista entre los legajos del Palacio Real de Madrid y sin embargo si aparecen datos de un Juan Serra activo en Mallorca durante estos años²⁵.

Lo más curioso es que el mueble no tiene nada que ver con la idea de Palencia. Se trata de un mueble realizado totalmente en marquetería cuando el diseño era para torno y talla. Se ha pasado de un mueble de carpintería a otro de ebanistería.

Precisamente durante el reinado de Carlos IV la ebanistería alcanza en Mallorca su máximo esplendor pasando a ser uno de los centros de mayor calidad en la producción del mueble español. Los visitantes de la isla durante el siglo XIX dejan testimonio de la perfección técnica que encuentran en los ejemplares de los antiguos ebanistas de la isla y no ven que tengan nada que envidiar a lo que se hacía en Londres o en París, destacando precisamente la excelencia de sus trabajos en marquetería²⁶. Lo que Serra aporta aquí es la diferente visión entre un carpintero ensamblador y un carpintero ebanista en la que donde uno ve un mueble macizo el otro lo entiende totalmente chapeado.

Serra utiliza incluso las maderas indicadas por el diseñador, nazareno y gateado, para cubrir de marquetería toda la estructura, incluidos los soportes. No es de extrañar que cuando recibiera el encargo Serra quisiera mejorarlo con lo que mejor sabía hacer, la espacialidad del mueble mallorquín, la marquetería. Todos los motivos de la taracea son característicos de la estética mallorquina de este momento. Y no deja de ser llamativo que el mueble nunca llegase a tener herrajes, no hay marcas en las reservas destinadas para ello, ni siquiera llegó a llevar sus pies de bronce como indicaba el diseño. Quizá al llegar a Madrid el mueble defraudó a su diseñador.

Entre las colecciones de Patrimonio Nacional se pueden descubrir otros muebles de los diseñados por Palencia y realizados en Mallorca. En el Palacio de la Granja encontramos un pequeño velador que se corresponde inequívocamente en diseño y medidas con el que se desarrolla en el pliego C²⁷ (fig. 3). En este caso el ebanista sigue al pie de la letra las indicaciones de Palencia. Hasta tal punto que donde parece que el diseñador propone dos soluciones, soporte acanalado sin florón en el dado de ensamble o soporte liso con florón, el maestro une las dos añadiendo los florones y las acanaladuras.

²⁵ DELGADO, Juan M. – *Op. cit.*, p. 28.

²⁶ IDEM, *Ibidem*, p. 27.

²⁷ Colecciones Reales, Patrimonio Nacional, inv. 10043233. Palacio Real de La Granja de San Ildefonso.

Otro de los diseños que he podido encontrar entre las colecciones reales, no sin cierta dificultad y alguna dosis de buena suerte al estar sin inventariar por considerarse hasta ahora muebles no históricos²⁸, son algunas de las mesas confeccionadas para que tomase chocolate el rey, de la que se encargaron dieciséis y aún se conservan cuatro en la Real Biblioteca. Tampoco admiten duda, ya que coinciden absolutamente en medidas y decoración con el diseño B (fig. 2), incluyendo un llamativo motivo de lenteja en el torneado de los soportes. El acto diario de tomar el chocolate debía hacerse en compañía a juzgar por la cantidad de mesas solicitadas.

En ellas se puede apreciar cómo era la construcción mediante tornillos de ensamble para su fácil transporte, en el continuo montaje y desmontaje durante el camino, que se usó en casi todos los muebles de la Jornada como indicaba Palencia en su cuenta. Cada soporte remata en un gran tornillo en su eje que se enrosca en el dado de ensamble de una manera ágil, cómoda y segura, quedando absolutamente firme para su uso.

El último de los diseños que podemos relacionar con la colección real sería el del pliego D, la papelera o caja de orinal. La planta trapezoidal es muy extraña entre el mobiliario real. Tan sólo hay tres muebles de estas características, uno de ellos de época posterior y distintas medidas. Los otros dos son unas mesillas de noche realizadas totalmente en marquetería con trasera de rejilla, o *de viento*, para el orinal. Las medidas de éstas también se corresponden milimétricamente con el diseño D (fig. 4). La caja ocupa dos tercios del diseño y los soportes el resto. Lo que en el dibujo es un diseño simple y moderno con decoración moldurada, en el mueble se transforma en exquisita marquetería de paisajes como la que se hacía en los talleres del Palacio Real, respetando toda la estructura y compartimentación del diseño, pero enmarcándolo en bronce. Los soportes, troncopiramidales, también se decoran con bronce y marquetería. Al igual que en la Mesa de Memoriales se contraponen la visión del ebanista y la del ensamblador. Estas mesillas van a juego con el mobiliario que se hizo en el taller de Teodoro Oncel (activo en Madrid de 1767 a 1804) para las habitaciones de la reina M.^a Luisa, dirigido por Francisco Sabatini desde 1791. Conocemos las cuentas de Domingo Urquiza para los bronce de las cómodas en 1793 y la de José Giardoni por la sillería que en 1794 aún no estaba

²⁸ Quiero agradecer su celo y siempre atenta disposición a Pilar de Benito, Conservadora jefe de Conservadores de Patrimonio Nacional.

terminada porque faltaba madera²⁹. También sabemos que Urquiza presenta una cuenta en 1803 por los bronce de *dos retretes para SM [...] para Barcelona*³⁰. Y entre las obras que Oncel deja en su taller tras su jubilación en 1804 aparecen *dos retretes [...] que se hicieron para el viaje de Barcelona*. Parece posible que, habida cuenta de lo lento que trabajaba el taller de Oncel, tras la muerte de Sabatini se pudieran hacer estas exquisitas piezas a partir de un diseño suministrado por Palencia que además reutilizaría para la Jornada de Barcelona con su firma. Parece la opción más verosímil, por inverosímil que parezca. El hecho es que la coincidencia es más que casual.

Por otro lado, he podido localizar hasta siete mesas de las mismas medidas y características que Palencia describe en la cuenta mencionada de 1802: de nogal, con los pies astreados y su cintilla embutida en la tapa³¹. O sea que efectivamente Palencia realizó muebles similares a los diseños estudiados aquí, por los que presentó su respectiva cuenta. Ésta en ningún modo se refiere a lo realizado en Mallorca, cuya cuenta no ha aparecido.

Conclusión

La aparición de diseños originales de mobiliario siempre es motivo de interés, si son de un maestro ebanista de la Real Casa y además se pueden adscribir al mobiliario todavía existente siempre ayudarán a cerrar algunos interrogantes, aunque se abran otros.

El mobiliario Carlos IV representa el punto álgido de la ebanistería en España estética y técnicamente. Estos diseños de Pablo Palencia dan razón del nivel de exigencia al que habían llegado la ebanistería de la corte a finales del siglo XVIII. Prueba, por otro lado, que los maestros no necesitaban que adornistas o arquitectos les dieran los diseños a realizar, si no que eran capaces de plasmar en papel los suyos propios para llevarlos a cabo. Y no solamente para muebles simples de uso cotidiano sino también para piezas ricas e importantes. Todo ello nos habla de una nueva idea del ebanista de la Real Casa al que hemos de considerar como director de un taller, con sus oficiales y aprendices, capaz de realizar sus propios diseños más que como un mero obrero que realiza lo que otros le encargan.

²⁹ AGP, *Reinados, Carlos IV*, Casa, leg. 180 (3). Oficio de 20 de agosto de 1793 de Oncel a Sabatini solicitando madera para terminar la nueva sillería del gabinete de la reina. AGP, *Reinados, Carlos IV*, Casa, leg. 180 (2). En cuenta de 20 de junio de 1794 Giardoni entrega los bronce para las sillas.

³⁰ AGP, *Reinados, Carlos IV*, Casa, leg. 90 (1). Domingo de Urquiza, cuenta de 7 de octubre de 1802.

³¹ Colecciones Reales, Patrimonio Nacional, inv. 10019256, 10007235, 10086005, 10061710, 10061709, 10041290 y 10094188.

Por otro lado, queda patente la relación de la corte madrileña con otros focos del reino con los que seguramente tendría una interacción recíproca. Afortunadamente estos diseños se han conservado por casualidad gracias a su encargo a Mallorca. Al volver a Palacio los muebles irían acompañados de sus diseños y estos quedaron perfectamente archivados. Seguramente Palencia repitió en el pedido parte del mobiliario que él mismo estaba haciendo en Madrid pensando en reponer el que se pudiera descomponer durante el viaje, aunque varios de sus oficiales viajaron con la comitiva durante el tiempo que duró el periplo³². Él presentó la cuenta del mobiliario realizado en Madrid. Aún no ha aparecido una cuenta específica del mobiliario realizado en Mallorca, aunque seguramente el reparto del trabajo lo llevaría a cabo el propio gremio de carpinteros de la ciudad ya que se pueden apreciar diferentes manos en su realización. Quizá su coste pudo ser asumido por el mismo gremio como promoción o por el propio cabildo como regalo de la ciudad.

No es extraño que el último inventario de Patrimonio Nacional considerase las mesas de chocolate como mobiliario no histórico e incluso el velador estuviese catalogado como mueble del siglo XX debido a su aparente modernidad. De hecho, todas se siguen utilizando después de más de doscientos años y se conservan en perfecto estado. Son muebles prácticos, aburguesados, de estilo directorio, que estuvieron ampliamente difundidos entre lo más granado de la élite cortesana. Los duques de Osuna o Bartolomé Sureda se hacen representar en estos años con muebles muy similares³³.

Este estudio deja abiertas muchas preguntas que habrían de investigarse tanto en Barcelona como en Mallorca sobre quién determinó realmente que se hiciera en Mallorca, quién lo llevó a cabo o qué repercusiones tuvo en el lugar donde se realizó. La ebanistería real es un tema del que aún queda mucho por sacar a la luz y que todavía dará muchas explicaciones y satisfacciones que duermen entre los muros de los Reales Sitios esperando el interés de instituciones e investigadores.

³² AGP [*op. cit.* 17].

³³ Agustín Esquivel retrató en 1798 a Francisco de Borja Téllez-Girón, que sería X Duque de Osuna, y a sus hermanas en sendos lienzos junto a mesas muy similares a éstas. Francisco de Goya, amigo de los Osuna y de Esquivel, retrata en esos años a la mujer de Sureda en un sillón muy parecido al de Palencia.



A Casa Fourdinois em Paris e os seus clientes portugueses

Isabel Mayer Godinho Mendonça

Resumo

Fundada por Alexandre-Georges Fourdinois e continuada pelo seu filho Henry-Auguste, a Casa Fourdinois foi uma das mais conceituadas oficinas de marcenaria da capital francesa, com uma produção ininterrupta entre 1835 e 1887 e uma vasta clientela em toda a Europa. Para Portugal vieram alguns móveis de exceção, especialmente concebidos para as exposições universais de Paris e Londres, e numerosos móveis utilitários, de uso corrente, destinados aos palácios da alta burguesia lisboeta.

Palavras-chave: Mobiliário; marcenaria; decoração; ecletismo; escultura.

Resumen

Fundada por Alexandre-Georges Fourdinois y continuada por su hijo Henry-Auguste, la Casa Fourdinois fue uno de los más prestigiosos talleres de ebanistería de la capital francesa, con una producción ininterrumpida entre 1835 y 1887 y una amplia clientela en toda Europa. A Portugal llegaron algunos muebles de excepción, diseñados especialmente para las exposiciones universales de París y de Londres, y numerosos muebles utilitarios de uso corriente, destinados a palacios de la alta burguesía de Lisboa.

Palabras clave: Muebles; ebanistería; decoración; eclecticismo; escultura.

Fundada por Alexandre-Georges Fourdinois (1799-1871) e continuada pelo seu filho Henry-Auguste (1830-1907), a Casa Fourdinois foi uma das mais conceituadas oficinas de marcenaria da capital francesa.

Descendente de uma família de escultores em madeira, Alexandre-Georges Fourdinois fez a sua aprendizagem na oficina de Jacob-Desmalter, o conhecido marceneiro do imperador Napoleão Bonaparte, e estabeleceu-se em 1835 no n.º 46 da rue Amelot, em Paris, não muito distante da Bastilha. O êxito obtido na primeira exposição universal, realizada em Londres em 1851, valeu-lhe numerosas encomendas,

nomeadamente o fornecimento do mobiliário para os palácios de Fontainebleau, de Compiègne, do Louvre e de Saint Cloud.

A Alexandre-Georges sucedeu o filho, Henri-Auguste Fourdinois, que assumiu a direcção da oficina a partir de 1867, embora trabalhasse já com o pai desde os inícios da década. Discípulo e colaborador do arquitecto Félix Duban – o responsável por importantes restauros de monumentos famosos, como o palácio de Blois, o palácio do Louvre e a Sainte Chapelle, em Paris –, Henri-Auguste partiu para Londres após a revolução de 1848, trabalhando como desenhador na oficina do ourives e joalheiro francês Jean-Valentin Morel. De regresso à capital francesa, exerceu idênticas funções, a partir de 1851, junto do bronzista Victor Paillard. Com a sua entrada na oficina paterna, a Casa Fourdinois adoptou uma política comercial cada vez mais virada para a alta burguesia dos negócios e da finança, alargando ainda as suas ofertas à decoração dos interiores¹.

Seguindo uma prática corrente na época, os dois marceneiros, pai e filho, utilizaram estampilhas pirogravadas². Alexandre-Georges marcou os seus móveis com o apelido – FOURDINOIS –, enquanto Henri-Auguste utilizou a inicial do seu nome de baptismo, seguida do apelido – H. FOURDINOIS. Tal como as outras oficinas de marcenaria do Segundo Império, também a Casa Fourdinois se inspirou nos estilos do passado, privilegiando o Renascimento, mas glosando também os estilos do Barroco e do Neoclássico, satisfazendo assim o gosto eclético da sua clientela e legitimando os revivalismos do ponto de vista estético e histórico.

¹ Sobre a Casa Fourdinois cf. AMES, Kenneth – The Furniture of Fourdinois. *The Magazine Antiques*. Nova Iorque: Agosto de 1976, pp. 336-343; GABET, Olivier – *La maison Fourdinois: néo-styles et néo-Renaissance dans les arts décoratifs en France dans la seconde moitié du XIXe siècle*. Paris: École nationale des chartes, thèses, 2000; French Cabinet Makers and England. The case of the maison Fourdinois (1835/85). *Apollo Magazine*. Londres: vol. 155, n.º 479, 2002, pp. 22-31; Sources et modèles d'un ébéniste au XIXe siècle: l'exemple d'Henri Fourdinois (1830-1907). *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*. Paris: 2002, pp. 261-279; SHIFMAN, Barry – The Fourdinois sideboard at the 1851 Great Exhibition. *Apollo Magazine*. Londres: vol. 156, n.º 491, 2003, pp. 14-21; LAURENT, Stéphane – Fourdinois. Le triomphe de l'Éclétisme. *Connaissance des Arts*. Paris: n.º 637, Abril de 2006, pp. 88-92.

² LEDOUX-LEBAR, Denise – *Les ébénistes parisiens du XIXème siècle (1795-1870): Leurs oeuvres et leurs marques*. Paris: F. de Nobele, 1965.

A Casa Fourdinois participou em várias exposições universais do século XIX, onde recebeu prémios e condecorações³. Alexandre-Georges e Henri-Auguste foram ainda agraciados por Napoleão III com a Legião de Honra, “uma homenagem aos bravos nos grandes combates da Indústria”⁴.

Um dos segredos do êxito da Casa Fourdinois foi a cuidadosa gestão da sua oficina: todos os móveis eram construídos e terminados sob a direcção dos dois proprietários, que contaram desde o início com uma vasta equipa de artífices ligados à arte do mobiliário. Em 1884, num período já marcado pela crise económica, Henri-Auguste, numa entrevista ao jornal *Le Correspondant*⁵, referia ter nesse momento a trabalhar na sua oficina 80 operários – um número reduzido, se comparado com os 120 que já tivera ao seu serviço. Henri-Auguste encomendava também trabalhos a cinzeladores, marchetadores e douradores exteriores à sua oficina, mandando ainda fabricar a terceiros os tecidos necessários para projectos de decoração.

Na mesma entrevista, Henri-Auguste Fourdinois mencionava as razões da crise que há alguns anos se vivia na indústria do mobiliário, concretamente desde a guerra franco-prussiana, que em 1870 levava à queda de Napoleão III e à instauração da Terceira República: a instabilidade social e as greves, que tornavam a mão-de-obra mais cara, e a redução das fortunas, que tinha levado a clientela a procurar mobiliário a preços muito mais convidativos, fabricados na Bélgica, em Inglaterra, na Alemanha e na Áustria (as mesas e cadeiras dos irmãos Thonet, por exemplo). Estas razões poderão explicar a decisão imprevista tomada por Henri-Auguste de encerrar a sua oficina em 1887.

A 24 e a 25 de Janeiro desse ano realizou-se no Hôtel Drouot, em Paris, o leilão do recheio da oficina, juntamente com objectos da colecção pessoal de Henri-Auguste Fourdinois. O catálogo, ilustrado com gravuras de algumas das peças expostas, reunia um vasto conjunto de móveis antigos e de reproduções de outros (do Renascimento ao reinado de Luís XVI), uma tapeçaria Luís XIV e vários objectos de decoração,

³ Em 1851, em Londres, a *council medal*; em 1855, em Paris, a grande *médaille d'honneur*; em 1862, em Londres, as medalhas de grande excelência de composição e execução; o *grand prix* na exposição de Paris de 1867; o diploma de honra na exposição de Viena de 1873 e a *grande médaille* na exposição de Paris de 1878.

⁴ *Le Monde Illustré*. Paris: n.º 307, 28 de Fevereiro de 1863. Alexandre-Georges era oficial, Henri-Auguste cavaleiro da Legião de Honra. Cf. SALA, George Augustus – *Notes and Sketches of the Paris Exhibition*. Londres: Tinsley Brothers, 1868, p. 342.

⁵ *Le Correspondant. Revue mensuelle, Religion, Philosophie, Politique, Sciences, Littérature, Beaux Arts*. Paris: Bureaux du Correspondant, 1884, tomo 134, nouvelle série, vol. 98, pp. 618-652.

além de elementos soltos provenientes de móveis desfeitos ou que tinham ficado por terminar⁶.

A apresentação do catálogo ficou a cargo de Louis de Fourcaud, jornalista e crítico de arte, que lamentou o encerramento de uma oficina modelar, tão bem apetrechada e com tantas provas dadas na área do mobiliário, justamente numa altura de estagnação das artes decorativas e de empobrecimento do gosto. Fourcaud elogiava a participação de Fourdinois em tantas exposições, as recompensas recebidas, as obras realizadas para museus, residências reais e palácios de aristocratas da Europa e do novo mundo. A par dos elogios ao criador dos móveis que iam a leilão, Louis de Fourcaud não deixou de lamentar que o marceneiro tivesse ficado preso às tradições dos estilos do passado, sem ter conseguido inovar⁷.

Esta terá sido, possivelmente, a verdadeira razão que levara Henri-Auguste Fourdinois a encerrar a sua actividade de marceneiro, leiloando a sua colecção privada e o espólio da sua oficina, e não a falta de encomendas, já que dois anos antes do leilão, em 1885, a Casa Fourdinois recebera ainda uma vultuosa encomenda – todo o mobiliário para a sala de manuscritos da Biblioteca Nacional de Paris⁸.

Em 1890, três anos passados sobre o encerramento da Casa Fourdinois, foi publicado em Paris um álbum encadernado – *Nouveau Recueil d'Ameublement* – reunindo 200 pranchas de grandes dimensões com fotografias das peças mais representativas da produção da oficina de Henri-Auguste, dos exemplares de luxo fabricados para as exposições universais aos móveis utilitários executados para habitações privadas. Na introdução ao álbum, assinada pelos editores May e Motteroz, são enunciadas as características que distinguiam Fourdinois enquanto *fabricant-artiste*: a sua busca incessante das “*leis do gosto e do bom senso*” e as linhas harmoniosas e equilibradas dos seus móveis, bem adaptadas aos hábitos e às necessidades de conforto dos seus clientes⁹.

Ao folhearmos as belíssimas pranchas do *Nouveau Recueil d'Ameublement*, antecedidas por esta elogiosa introdução, ficamos com a impressão de estarmos perante uma espécie de legado de Fourdinois às gerações vindouras – afirmado, aliás, na introdução à obra, onde os editores referem claramente o seu objectivo: constituir

⁶ *Catalogue des meubles d'art anciens et modernes, en bois sculpté et en marqueterie [...] le tout appartenant a M. Fourdinois (...)*. Paris: Imprimerie de l'Art, 1887.

⁷ *Catalogue des meubles d'art anciens et modernes*, op. cit., pp. 3-10.

⁸ GABET, Olivier – *La maison Fourdinois (...)*, op. cit.

⁹ *Nouveau Recueil d'Ameublement*. Paris: May e Motteroz, 1890.

uma fonte de inspiração para “fabricantes e industriais, architectos e amadores, os que desenham o móvel ou o executam, os que o encomendam e o compram”¹⁰.

Henri-Auguste Fourdinois passou os últimos anos da sua vida no Mónaco, onde manteve uma posição social de destaque. Faleceu a 7 de Maio de 1907 em Cannes, com 77 anos de idade. A notícia da sua morte, dada pela instituição de que fora administrador – a filantrópica *Société pour l'étude pratique de la participation du personnel dans les bénéfices de l'entreprise* –, recordava o “fabricante de móveis de arte (...), artista cuja imaginação e cujo gosto andavam a par da técnica” e o “homem excelente que associava a doçura e a bondade a uma rara modéstia”¹¹.

As encomendas da família Eugénio de Almeida

A consulta do fundo da Casa Fourdinois, guardado na Biblioteca Forney, em Paris, composto por centenas de desenhos e de fotografias de móveis fabricados pela oficina parisiense, forneceu-nos informações preciosas sobre os clientes desta oficina¹².

Além de Napoleão III e da imperatriz Eugénia (a oficina era fornecedora do *mobilier de la couronne*), figuraram entre os seus clientes o rei de Espanha, Afonso XIII, a duquesa de Talleyrand, a princesa d'Essling e o príncipe Arisugawa, da família imperial do Japão. Estão igualmente presentes alguns nomes cimeiros da aristocracia financeira hebraica, como Isaac Pereire (um dos famosos irmãos, de ascendência portuguesa), o barão Hottinguer, o barão Edmond de Rothschild e o conde Abraham de Camondo.

Mas a mais numerosa clientela da casa Fourdinois é claramente a média e a alta burguesia endinheirada de França, da Inglaterra e de outros países europeus, dos Estados Unidos e do Japão. Valentin, Bahiana, Revillon, Gervais, Barbey, Bryce, Dreyfus, Garfunkel, Hope, Martin, Cierkens, Oyama, são alguns dos muitos apelidos que figuram nos seus ficheiros.

Nas listas de encomendas à Casa Fourdinois da Biblioteca Forney aparecem três nomes de clientes portugueses: “Monsieur le Comte d'Almeida”, “Madame Machado” e “Madame Lage”. Não identificámos as senhoras Machado e Lage, mas o “conde de

¹⁰ IDEM, *Ibidem*, p. 1.

¹¹ *Fabiquant de meubles d'art, M. Fourdinois laisse la réputation d'un artiste chez qui l'imagination et le goût égalaient la science technique (...) Cet homme excellent joignait la douceur et la bonté à une rare modestie. Cf. Bulletin de la participation aux bénéfices / publié par la Société pour l'étude pratique de la participation du personnel dans les bénéfices. Paris: Imprimerie et Librairie Central des Chemins de Fer, Imprimerie Chaix, 1907, pp. 75-76.*

¹² Biblioteca Forney (BF), *Fonds Fourdinois*, Fol. Rés. 5581 a 5586.

Almeida” era José Maria Eugénio de Almeida (1811-1872), o melhor cliente português da oficina parisiense.

Para o seu novo palácio no largo de S. Sebastião da Pedreira, em Lisboa, Eugénio de Almeida encomendou à Casa Fourdinois mais de uma centena de móveis, muitos deles ainda existentes. As aquisições estão quase integralmente documentadas na correspondência trocada com Henry-Auguste, guardada no Arquivo e Biblioteca da Fundação Eugénio de Almeida, em Évora¹³, e nos desenhos e gravuras da Casa Fourdinois na Biblioteca Forney, em Paris¹⁴.

A encomenda inicial, a mais significativa, teve lugar no Verão de 1867, durante uma viagem que realizou pela Europa, acompanhado dos dois filhos. Seguiram-se mais duas encomendas em 1869, e ainda outras após a morte de José Maria Eugénio de Almeida, realizadas pelo filho, Carlos Maria.

Uma das personalidades de maior destaque na sociedade portuguesa da segunda metade do século XIX, Eugénio de Almeida, além de ter beneficiado de negócios altamente rentáveis ligados ao Estado, dedicou-se a actividades variadas na área do comércio, da indústria, do mercado imobiliário e fundiário, da agricultura e da especulação financeira. Em três décadas reuniu uma fortuna considerável, mesmo para os padrões de riqueza da Europa de então¹⁵.

O projecto de construção de uma residência em consonância com o seu novo estatuto social iniciou-se no final da década de 1850, com a compra da quinta e palácio que tinham pertencido ao antigo provedor dos Armazéns da Mina, Guiné e Índia, Fernando de Larre, no largo de S. Sebastião da Pedreira, em Lisboa. A adaptação do palácio de Larre, muito arruinado, foi realizada pelo engenheiro e arquitecto francês Jean-François Colson, que então trabalhava em Portugal ao serviço do Ministério das Obras Públicas, colaborando em obras da Casa Pia, de que Eugénio de Almeida

¹³ Arquivo e Biblioteca da Fundação Eugénio de Almeida (ABEA), *Copiadores de cartas* – R, T, U, V, X, Y e 9; *Correspondência recebida*, Cxs. 7, 8, 9.

¹⁴ BF, *Fonds Fourdinois*, Fol. Rés. 5586.6; Fol. Rés. 5586.7; Fol. Rés. 5586.8.

¹⁵ Sobre a figura de Eugénio de Almeida, cf. FONSECA, Hélder Adegar; REIS, Jaime – José Maria Eugénio de Almeida. Um capitalista da Regeneração. *Análise Social*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, n.º 99, 1987, pp. 865-904; e SARDICA, José Miguel – *José Maria Eugénio de Almeida. Negócios, Política e Sociedade no Século XIX*. Lisboa: Quimera Ed., 2005.

era provedor. Colson regressou a Paris em 1860, mas continuou a acompanhar a obra à distância até inícios de 1864¹⁶.

No amplo espaço de construção – 6 000 m² em três pisos – reuniam-se as áreas de escritório, reservadas à gestão dos seus negócios, na ala oriental do piso térreo, e as zonas privadas que se distribuíam pelo restante piso e pelo segundo andar, além dos espaços de representação que ocupavam todo o primeiro andar. Os móveis encomendados à Casa Fourdinois destinaram-se praticamente a todas as divisões nobres do palácio, do gabinete privado de José Maria Eugénio de Almeida aos quartos, aos aposentos dos filhos, às áreas de recepção e às salas de jantar e de bilhar. Os móveis tinham um carácter essencialmente utilitário: cadeiras, *fauteuils*, canapés, tamboretas, mesas de apoio, secretárias (*bureaux plats e bureaux à cylindre*), um armário-biblioteca, cómodas, *cartonniers*, guarda-vestidos, camas, mesas de cabeceira, toalheiros, armários-lavatórios, uma mesa de bilhar, uma mesa de jantar, um bufete e um aparador.

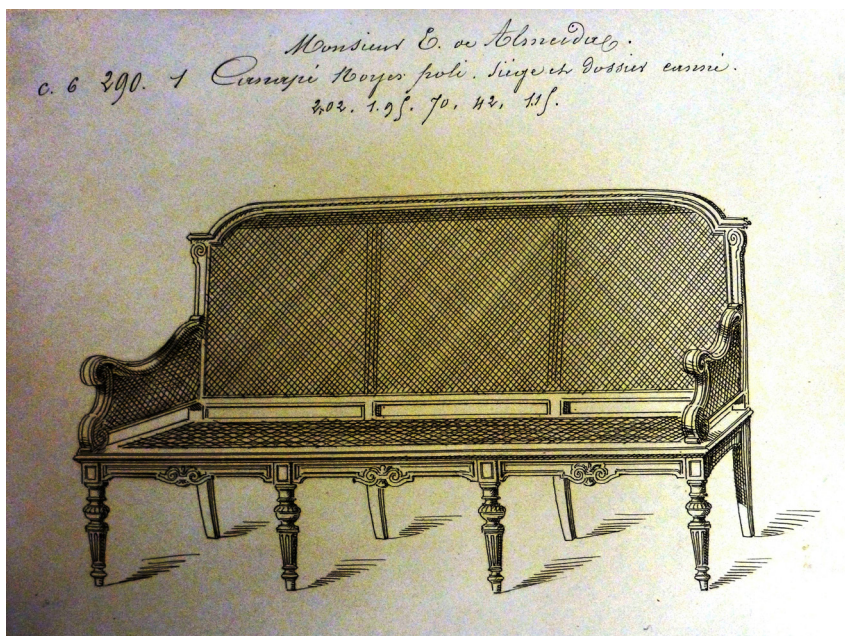
Estes móveis, na sua maior parte, estão hoje repartidos entre a Fundação Eugénio de Almeida, no Paço de S. Miguel, em Évora, e a Casa de Santa Gertrudes, em Lisboa¹⁷. Alguns conservam ainda os números das encomendas, impressos em tinta preta ou gravados em pequenas placas metálicas. Em algumas das cadeiras estofadas a cabedal é ainda visível, impressa a tinta no tecido do reverso do assento, a referência comercial da casa Fourdinois, com a respectiva morada: “H. Fourdinois / Ameublements / 46, Rue Amelot / Paris”.

Encontrámos ainda no Paço de S. Miguel outros móveis não identificados em nenhum dos arquivos, mas que conservam a estampilha gravada a fogo de Henri-Auguste Fourdinois, nomeadamente uma mesa de tampo redondo com motivos embutidos em marfim (uma fina moldura concêntrica e as armas da família com a coroa de conde¹⁸) e duas luminárias com a representação das mesmas armas, entalhadas em alto-relevo.

¹⁶ Sobre a obra do palácio cf. MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho – *Estuques de Paris e parquets de Bruxelas num palácio oitocentista de Lisboa. A Casa Senhorial em Lisboa e no Rio de Janeiro. Anatomia dos Interiores*. Lisboa: IHA – FCSH/NOVA e EBA-Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014, pp. 444-471.

¹⁷ Agradeço as facilidades concedidas para a identificação dos móveis Fourdinois à Fundação Eugénio de Almeida, na pessoa do director do Arquivo e Biblioteca, Dr. Rui Carreteiro, e a D. Maria Teresa Eugénio de Almeida e à sua secretária assistente, Dr.^a Alice Lopes.

¹⁸ À qual José Maria Eugénio de Almeida tinha direito, na sua qualidade de Par do Reino.



Figs. 1 e 2 – Canapé em nogueira e palhinha (2,02mx1,15mx0,70m), desenhado por Henri-Auguste Fourdinois e encomendado por José Maria Eugénio de Almeida em 1867/68 para o seu palácio em Lisboa, no largo de S. Sebastião da Pedreira. O desenho encontra-se na Biblioteca Forney, em Paris (Fundo Fourdinois, Fol. Res 5586.6, C. 6, 290) e o móvel está hoje na Fundação Eugénio de Almeida, Paço de S. Miguel, em Évora.

O mobiliário comprado à casa Fourdinois traduz o gosto da época e é o reflexo das preferências do seu encomendador. A escolha dos móveis para cada divisão obedeceu ao conceito de “móvel completa”, repetindo-se em cada conjunto uma linguagem formal e decorativa dentro do mesmo estilo, com a utilização das mesmas madeiras (sobretudo a nogueira, o castanho e o carvalho), das mesmas palhinhas ou couros lavrados e das mesmas aplicações metálicas (pregaria, espelhos de fechaduras e puxadores).

No conjunto do mobiliário dominam as linhas direitas, os pés dos assentos em balaústre de fuste liso ou estriado, de gosto clássico, os espaldares direitos de remate rectilíneo ou semicircular, aparecendo alguns ornatos entalhados em portas de móveis, de carácter geométrico e ressaibos maneiristas. As volutas com os seus acantos lavrados são empregues com parcimónia e quase sempre em zonas menos visíveis, como nos suportes das mesas. Aqui e acolá, apenas uma discreta concha. Outros ornatos associados a um gosto neo-renascentista, como os bustos de figuras alegóricas vistos de perfil, a meio de medalhões circulares, surgem unicamente nos três móveis de maiores dimensões – o armário-biblioteca, o bufete e o aparador da sala de jantar. (fig. 1 e 2)]

Dos móveis que Fourdinois executou para a família, destacam-se dois conjuntos de seis cadeiras e dois *fauteuils*, destinados às antecâmaras dos quartos de José Maria Eugénio de Almeida e do seu filho Carlos Maria, no 2º piso do palácio. Forradas de couro lavrado, fixado por grossa pregaria dourada, as cadeiras têm espaldar de recorte semicircular, levemente inclinado, e os braços de perfil ondulado abrindo para os lados. As pernas e as travessas são compostas por módulos torneados, de diferentes perfis, e os pés terminam em bolbo.

Ora, o modelo de inspiração destas cadeiras é português e Fourdinois conhecia-o bem, já que tinha na sua colecção pessoal, que foi a leilão em 1887, “deux grandes chaises portugaises, en noyer, couvertes de cuir ciselé, gros clous cuivre et clochetons”¹⁹. Pela descrição do catálogo parece tratar-se de um tipo de cadeira muito comum entre nós na segunda metade do século XVII, de que subsistem vários exemplos em colecções portuguesas²⁰.

¹⁹ Duas grandes cadeiras portuguesas, em nogueira, revestidas de couro cinzelado, pregaria grossa de cobre e pináculos (*Catalogue des meubles d'art*, p. 42).

²⁰ Por exemplo, no Museu Nacional de Arte Antiga. Cf. *Mobiliário português. Roteiro*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2002, p. 61, fig. 35.



Fig. 3 – A lareira monumental em nogueira, mármore e bronze (6,15mx3,45 m) adquirida pelo marquês da Foz para o seu palácio nos Restauradores, em Lisboa. Realizada para a Exposição Universal de Paris de 1855, esteve igualmente exposta na Exposição Universal de Londres de 1862, sendo hoje propriedade da Câmara Municipal de Oeiras. A lareira encontra-se na sala de entrada do palácio Pombal, naquela vila.



Fig. 4 – Pormenor escultórico da lareira do marquês da Foz, realizada na oficina de Alexandre-Georges Fourdinois.

A adaptação deste modelo de cadeira portuguesa barroca feita por Fourdinois para José Maria Eugénio de Almeida diz muito sobre a sua capacidade de inovação e recriação. Por um lado, manteve as características formais e estruturais do modelo que lhe serviu de inspiração, por outro introduziu um cabedal de tons claros, com motivos miúdos, muito diferente dos pesados couros escuros portugueses, lavrados com os clássicos motivos de albarradas floridas ou as armas do encomendador, transfigurando esta tipologia num novo modelo adaptado a um palácio oitocentista

lisboeta, que classificou como “fauteuil et chaise d’antichambre”. As duas cadeiras aparecem entre os 200 objectos seleccionados por Fourdinois para o seu “Recueil de Mobilier”²¹, mostrando que as considerava dignas de estudo atento pelas gerações futuras.

A lareira monumental do marquês da Foz

Quanto a uma famosa lareira adquirida pelo 1º marquês da Foz, Tristão Guedes de Queirós Correia Castelo Branco (1849-1917)· encontramos uma única referência no fundo Fourdinois da Biblioteca Forney, na legenda de uma das fotografias do *Nouveau Recueil d’Ameublement*: “Grande cheminée en noyer sculpté, le bas en marbre vert orné de bronzes, acquise par Mr. le Marquis de Foz”²².

A “grande cheminée” do marquês da Foz foi um dos móveis mais gabados de Alexandre-Georges Fourdinois. Expressamente concebida para a Exposição de Paris de 1855, valeu-lhe a grande Medalha de Honra, *ex-aequo* com outro conhecido artista parisiense, o bronzista Ferdinand Barbedienne. Apesar da sua reconhecida excelência, não conseguiu comprador na Exposição de Paris de 1855 e por isso acabou por ser de novo levada à Exposição de Londres de 1862. (fig. 3)

A lareira, em mármore verde e madeira de carvalho e nogueira, tem dimensões invulgares: 6,15 m de altura por 3,45 m de largura. A secção inferior, em mármore, com base recortada e moldurada, mostra de ambos os lados da boca da chaminé um par de leões rampantes, em bronze de cor natural, segurando escudos nas patas dianteiras. A secção superior da lareira, em madeira, marcadamente arquitectónica, compõe-se de duas colunas, enquadrando um medalhão oval com uma cena de caça ao veado entalhada em baixo-relevo. Do lado exterior das colunas destacam-se duas figuras em vulto perfeito, de tamanho real, aparentemente dois caçadores: um rapaz, apoiando a mão esquerda num arco e segurando com a outra um galgo da Escócia; e uma rapariga, de peito descoberto, com o braço direito erguido e apoiado na cabeça e um galgo idêntico na outra mão.

Abaixo do frontão sobressai uma águia imperial, o principal emblema heráldico do Segundo Império, esculpida em vulto perfeito. Dois meninos, igualmente em vulto

²¹ *Nouveau Recueil d’Ameublements*, prancha 8. As cadeiras aparecem identificadas como *Fauteuil et chaise d’antichambre en chêne poli, couverts cuir frappé, exécutés pour Monsieur le Comte d’Almeida* (Poltrona e cadeira de antecâmara em carvalho polido, revestidas de couro lavrado, executadas para o Senhor Conde de Almeida). Na biblioteca parisiense existem também fotografias destas duas cadeiras. Cf. BF, *Fonds Fourdinois*, Fol. Rés. 5588.

²² *Nouveau Recueil d’Ameublement*, Paris, 1890, prancha 62.

perfeito, ladeiam o quadrante em esmalte de um relógio, por baixo do medalhão oval: um adormecido, o outro despertando, simbolizando assim a sucessão da noite e do dia, cujo ritmo é marcado pelo relógio central. O primeiro tem a seu lado um mocho, o segundo tinha um galo, já desaparecido (que figura ainda nos enrolamentos em baixo relevo esculpidos no friso do entablamento sobre o qual se apoiam).(fig. 4)

A lareira da Casa Fourdinois é pois uma eloquente imagem do Segundo Império francês e do gosto eclético que o caracterizou. Se na composição de carácter arquitectónico e no peso escultórico se inspirou no chamado “Renascimento francês”, já os elementos decorativos esculpidos na madeira associam óvulos e dardos a “*rollwerken*” maneiristas e a palmetas características da Regência francesa.

Nos periódicos e relatos da época, jornalistas e críticos referiram quase sempre de forma muito elogiosa a lareira, gabando os dotes da marcenaria artística da oficina, a perfeição do trabalho, o bom gosto e o equilíbrio da composição. Em 1855, um dos catálogos então publicados considerou-a “*uma das [peças] mais notáveis da Exposição*”²³, enquanto o *Mercure Parisien* a referia como “*uma das mais ousadas e magníficas obras da nossa época*”²⁴, considerando que Fourdinois, “*com a sua lareira monumental, tinha quase atingido o limiar que separa o marceneiro-ebanista do arquitecto, o talento do génio*”²⁵. Um crítico de arte inglês que visitou a exposição de Paris, Mathew Digby Wyatt, ressaltou o equilíbrio e a originalidade da lareira, gabando sobretudo as grandes figuras esculpidas em madeira, cuja qualidade excedia todas as que conhecia, antigas ou modernas²⁶. Para Charles-Joseph Robin, o autor da *Histoire Illustrée de l'Exposition Universelle*, que elogiou Fourdinois por saber associar,

²³ *Cette belle cheminée n'en est pas moins l'une des productions les plus remarquables de l'Exposition. Cf. Le travail universel: revue complète des œuvres d'art et de l'industrie exposées à Paris en 1855. Paris: Bureau de la Patrie, vol. 1, 1856, p. 443.*

²⁴ *Une des plus hardies et des plus magnifiques œuvres de notre époque. Cf. Le Mercure parisien. Moniteur de l'Industrie, des Arts, des Chemins de Fer et de l'Exposition Universelle, 25.9.1855, p. 3.*

²⁵ *Par sa cheminée monumentale a presque touché à la lisière qui sépare l'ébéniste de l'architecte, le talent du génie. IDEM, Ibidem, p. 6.*

²⁶ *Conceived in the florid style of Italian renaissance, the work was alike free from either poverty or over-elaboration of treatment, and its design, although never transgressing the conditions of the style, was yet in every aspect original. The life-size figures which formed the supporters to the central bas-relief were in my opinion the finest I have ever seen carved in oak, ancient or modern. WYATT, Digby – On Furniture and Decoration. Reports on the Paris Universal Exhibition. Londres: George E. Eyre and William Spottiswoode, 1856, p. 286.*

aos talentos de escultor, os conhecimentos de arquitectura e decoração, as “*quatro figuras e os dois cães não estariam deslocados num museu*”²⁷.

Só o êxito obtido pela lareira da Casa Fourdinois pode explicar as várias reproduções que encontrámos em revistas e livros, publicadas ao longo da segunda metade do século XIX²⁸. A mais interessante foi sem dúvida a cromo-litogravura de John Burley Waring, membro do Royal Institute of British Architects, escolhida para ilustrar uma das melhores obras da Exposição de Londres de 1862, num magnífico álbum oferecido pelo autor à rainha Vitória. No texto que acompanhava a gravura, Waring lamentava que a lareira continuasse sem comprador²⁹.

Ficamos assim a saber que a lareira regressou a Paris, à oficina Fourdinois, não tendo fundamento a informação, publicada em Setembro de 1862 numa revista francesa dedicada à exposição de Londres, de que teria sido vendida pela “*bagatela de 30 000 francos*”³⁰. É bem provável que o elevado valor pedido pela lareira – 45 000 francos na exposição de Paris³¹ e 1800 libras na exposição de Londres³² – tenha sido uma das razões que obstaram à sua venda. De qualquer modo, as suas invulgares

²⁷ *Les quatre figures et les deux chiens ne seraient pas déplacés dans un musée*. ROBIN, Charles-Joseph Nicolas – *Histoire illustrée de l'Exposition Universelle, par catégories d'industries, avec notices sur les exposants*. Paris: Furne, 1855, p. 140.

²⁸ Por exemplo, a gravura publicada por ROBIN, Charles-Joseph Nicolas, *op. cit.*; uma outra em LOSTALOT, Alfred de – *Gazette des Beaux-arts. Courrier Européen de l'Art et de la Curiosité*, 1863/01 (T14), 1863/06, p. 77; e uma terceira em *Les arts du bois (sculpture sur bois, meubles): notice*. 3.ª ed., Paris: J. Roum, 1893, p. 110.

²⁹ WARING, J. B. – *Masterpieces of Industrial Art and Sculpture at the International Exhibition, 1862, selected and described by J. B. Waring, Architect. Chromo-Lithographed by and under the direction of W. R. Tymms, A. Warren and G. Macculloch, from photographs supplied by the London Photographic and Stereoscopic Company, taken exclusively for this work by Stephen Thompson*. Londres: Day & Son, 1863, prancha 74.

³⁰ Cf. *Journal des travaux de l'Académie de l'Industrie agricole, manufacturière et commerciale et de la Société Française de Statistique Universelle, Revue de l'Exposition Universelle de Londres de 1862, par M. Aymar-Bresion*. Londres: Setembro de 1862, p. 224.

³¹ Este valor aparece referido em duas revistas publicadas em Paris, durante a exposição de 1855: *Revue de l'Exposition Universelle. Les merveilles de la civilisation, par Édouard Gorges*. Paris: Ferdinand Sartorius, 1855, 2ª série, pp. 305-310, e *Promenades dans l'exposition universelle de 1855 par l'auteur de Walk through Revue de l'Exposition Universelle. Les merveilles de la civilisation*. Paris: J. Charbuliez, 1855, p. 107.

³² WARING, J. B. – *Masterpieces of Industrial Art and Sculpture at the International Exhibition, 1862*, *op. cit.*

dimensões também terão contribuído para que não encontrasse comprador em nenhum dos dois certames.

No álbum da exposição universal de Paris dedicado pelo barão Léon Brisse ao príncipe Napoleão, o sobrinho do Imperador responsável pelo grande evento, são nomeados os colaboradores, contra-mestres e operários das várias oficinas premiadas na exposição, entre eles os da Casa Fourdinois: Party, que recebeu uma medalha de 1ª classe, “Meigret ainê” e Nivillier, premiados com medalhas de 2ª classe, Dujardin, Hilaire e Leparmentier, a quem foram atribuídas menções honrosas³³.

Todos estes nomes, com a descrição do papel que alguns deles desempenharam na concepção e execução da lareira, são igualmente referidos num relatório enviado ao Parlamento inglês por Digby Wyatt acerca do mobiliário e da decoração da exposição parisiense³⁴, e ainda no texto que acompanhou o álbum oferecido à rainha Vitória por Burley Waring³⁵. Ficamos assim a saber que Charles-Adolphe Nivillier era o desenhador-chefe da Casa Fourdinois, que o escultor Party foi certamente o autor das figuras de vulto e que Meigret “senior” (*Meigret ainê*) foi o entalhador, trabalhando a par do mestre Hilaire, escultor ornamentista.

A autoria do relógio foi recentemente identificada durante o restauro realizado pelas oficinas da Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva: a firma parisiense “Perrelet et Fils”, cuja marca apareceu gravada por trás do quadrante esmaltado³⁶. É possível que o relógio ainda tenha sido realizado pelo próprio Louis-Frédéric Perrelet (1784-1854), mestre relojoeiro de três soberanos franceses, com oficina em Paris desde 1810³⁷.

As poucas referências bibliográficas portuguesas sobre a lareira nunca mencionam os nomes dos seus artistas e artífices, ou porque tal memória se tivesse já perdido

³³ *Album de l'Exposition Universelle dédié à S. A. I. Le Prince Napoléon par le Baron L. Brisse*. Paris: Bureau de l'Abeille Impériale, tomo III, 1859, p. 311.

³⁴ WYATT, Mathew Digby – On Furniture and Decoration, as comprised in Class XXIV, by Mr. Digby Wyatt Jury in that Class, op. cit.

³⁵ WARING, J. B. – *Masterpieces of Industrial Art and Sculpture (...)*, op. cit.

³⁶ Por baixo da marca da casa Perrelet está gravado o número de série 1259. Agradeço à Dra. Eulália Subtil, responsável pelo Departamento de Restauro da Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, as informações sobre a inscrição encontrada durante o recente restauro da lareira. Sobre esta intervenção, cf. SUBTIL, Eulália – A obra perdida da Casa Fourdinois, percurso, conservação e restauro de um fogão de sala do séc. XIX. *Res Mobilis. Revista internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos*. Vol. 5, n.º 6 (I) (2016), pp. 271-281.

³⁷ F. A. M. JANNERET – *Biographie Neuchâteloise*. Locle: Chez Eugene Courvoisier, vol. II, 1863, pp. 196-200. Louis-Frédéric Perrelet era neto de Abraham-Louis Perrelet, relojoeiro suíço natural de Locle, Neuchâtel, com quem aprendeu os rudimentos da sua arte.

quando chegou a Portugal, ou porque não interessasse reavivá-la. Em 1900, o catálogo do leilão do recheio do palácio Foz referia que a lareira fora construída pela “*célebre casa Fourdinois, hoje extincta, para a primeira exposição do segundo Império, sendo o desenho e toda a parte estatutária obra do célebre escultor e depois pintor Jerome*”³⁸.

O autor anónimo dos textos do catálogo referia-se certamente a Jean-Léon Gérôme (1824-1904), um dos mais afamados artistas parisienses da segunda metade do século XIX, premiado na Exposição de Paris de 1855 com a cruz da Legião de Honra pela série de quatro telas que ali apresentou, intitulada “O Século de Augusto e o nascimento de Cristo”. Ao contrário do que foi referido no catálogo de 1900, Gérôme dedicou-se à escultura apenas a partir de 1878, numa fase tardia da sua carreira, depois de ter atingido grande notoriedade como pintor de História³⁹. Não havendo qualquer prova documental que fundamente esta atribuição, tudo indica estarmos perante um estratagema destinado a valorizar a lareira e assim facilitar a sua venda. Também a referência ao elevado custo da lareira em Paris – 100 000 francos⁴⁰, mais do dobro da importância pedida pela Casa Fourdinois na exposição de Paris (45 000 francos) – corrobora esta suposição.

Da vasta documentação compulsada não consta a data da compra da lareira pelo marquês da Foz. Como atrás referimos, a primeira e única referência documental existente nos arquivos franceses data de 1890, o ano da publicação do “*Nouveau Recueil d'Ameublement*”⁴¹.

Três anos antes da publicação deste álbum, o catálogo do leilão realizado no Hôtel Drouot em Janeiro de 1887 já não mencionava a lareira⁴², provavelmente vendida ao marquês da Foz por ocasião de uma das suas muitas viagens de negócios à capital francesa. Em 1885 e 1886, por exemplo, o marquês tinha estado em Paris, alojado no Grand Hotel des Capucines, de onde escrevia cartas diárias a sua mulher, Maria Cristina, que ficara em Lisboa. Nessa correspondência, onde aparecem várias

³⁸ *Catálogo da colecção dos objectos de arte e mobiliário antigo. Palácio Foz na Praça dos Restauradores*, n.ºs 28-32, Typ. da Cia Nacional Ed., 1900.

³⁹ A vida e a obra de Gérôme foram objecto de duas exposições monográficas, uma realizada em 2010 na Fundação Getty, *The Spectacular Art of Jean-Léon Gérôme* (<http://www.getty.edu/art/exhibitions/gerome>), e a outra em 2015 no Museu d'Orsay, intitulada *Jean-Léon Gérôme (1824-1904). L'Histoire en spectacle* (http://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/expositions/au-musee-dorsay/presentation-detaillee/article/jean-leon-gerome-25691.html?S=&print=1&no_cache=1).

⁴⁰ *Catálogo da colecção dos objectos de arte e mobiliário antigo. Palácio Foz (...)*, op. cit.

⁴¹ *Nouveau Recueil d'Ameublement*, op. cit., prancha 62.

⁴² *Catalogue des meubles d'art anciens et modernes*, op. cit., pp. 3-10.

referências a compras de objectos de arte, entre os quais móveis de conhecidas oficinas e antiquários parisienses⁴³, nunca é mencionada a lareira⁴⁴.

Em 1886, o rei D. Luís concedeu a Tristão Castelo Branco (1849-1917) o título de marquês da Foz. Membro da Companhia Real Promotora da Agricultura Portuguesa e director do Banco de Portugal, o 1.º marquês fez parte do conselho de administração da Companhia Real dos Caminhos de Ferro e foi presidente e fundador da Companhia Nacional dos Caminhos de Ferro⁴⁵. Oficial-mor honorário da Casa Real, participou na vida política como deputado pelo partido progressista e como membro da Câmara dos Pares. Grande apreciador de arte, reuniu nas suas residências em Lisboa uma valiosa colecção, primeiro no seu palacete na rua das Chagas e depois no palácio comprado à marquesa de Castelo Melhor, D. Helena de Vasconcelos e Sousa, no tramo inicial da Avenida da Liberdade (actual praça dos Restauradores). A adaptação deste palácio a sua residência permanente, a cargo do arquitecto José António Gaspar, foi rápida, como se pode comprovar através do álbum de fotografias das principais salas do palácio, realizado em 1891⁴⁶. A lareira da Casa Fourdinois encontrava-se no grande “hall” ou sala do bilhar, um espaço de elevado pé direito, subindo até ao tecto decorado com estuques por Domingos Meira, já concebidos para a receber.

Fialho de Almeida, que visitou o palácio Foz já depois da conclusão das obras, refere a sala onde viu a lareira como *“a peça neutra da residência: gabinete de trabalho, salão, fumador, casa de estar, biblioteca, costura, estufa, e que sei eu! – o plaino onde a liberdade de decoração tudo permite, e o estilo arquitectónico se altera, a sabor das variações do confortável”*⁴⁷.

Embora a descreva em pormenor – chamando-lhe “fogão de castelo” –, Fialho não parece conhecer a autoria da lareira. Menciona contudo, numa outra divisão do palácio – a sala Luís XVI – uma cómoda desse mesmo estilo que julga “ser de

⁴³ Nestas compras, o marquês da Foz fazia-se invariavelmente acompanhar de Leandro Braga, o mestre entalhador que viria a superintender as obras de decoração do seu novo palácio nos Restauradores.

⁴⁴ Toda esta correspondência se encontra no Arquivo da Fundação e Museu dos Caminhos de Ferro Portugueses, *Fundo Marquês da Foz*, cxs. 15, 82, 133, 134.

⁴⁵ Cf. SANTOS, Luís – *Tristão Guedes de Queirós Correia Castelo Branco, 1.º marquês da Foz: um capitalista português nos finais do século XIX*, Foztua, 2014 (edição em linha <https://issuu.com/foztua/docs/marquesdafoz>).

⁴⁶ *Álbum dos marqueses da Foz*, fotografias de M. Caetano de Portugal. A Fundação Calouste Gulbenkian guarda na sua biblioteca de arte um exemplar recentemente restaurado.

⁴⁷ ALMEIDA, Fialho de – *Vida Errante*, Livraria Clássica Ed., 1925, p. 230.

*Fourdinois, ebenista francês contemporâneo requestado pelos coleccionadores a preço d'oiro*⁴⁸. É pois provável que o marquês da Foz tenha comprado outros móveis ao marceneiro parisiense.

A crise que se abateu sobre Portugal em 1891 foi responsável pela estrondosa falência do marquês da Foz. Abandonou então a gestão do Banco de Portugal e a política, dedicando-se a partir de então quase em exclusivo à agricultura nas suas propriedades no Alentejo e Ribatejo. A partir de 1898, após o falecimento da mãe e da mulher, passou a residir na Quinta de Santo António, no lugar de Gateiras, perto de Torres Novas.

Dois anos depois, em 1900, foi publicado o catálogo do leilão dos objectos de arte que reunira ao longo de anos e que decoravam o seu “palácio da Avenida”, entre os quais a lareira da Casa Fourdinois, ilustrada com uma fotografia⁴⁹. O leilão, muito concorrido, iniciou-se a 6 de Maio de 1901⁵⁰ e prolongou-se por sete dias, durante os quais o palácio se encheu de “*uma multidão curiosa e exhibicionista*”, como referiu com sarcasmo o jornalista Carlos Malheiro Dias numa das suas “*Cartas de Lisboa*”⁵¹. Mais uma vez, porém, a lareira não encontrou comprador, permanecendo no palácio Foz até finalmente ser adquirida pelo jornalista Artur Brandão.

Ainda segundo Malheiro Dias, o governo pretendeu comprar três das sete lareiras então existentes no palácio, entre elas a de Fourdinois, para decorar “*a sala dos Passos Perdidos da Câmara dos Deputados, o salão da Escola Médica e um dos aposentos de recepção do palácio da Ajuda*”⁵². A lareira de Fourdinois, em tempos “*cobiçada por D. Luís*”, destinara-se ao palácio da Ajuda⁵³. Mas a situação especialmente

⁴⁸ IDEM, *Ibidem*, p. 228.

⁴⁹ *Catálogo da colecção dos objectos de arte e mobiliário antigo. Palácio Foz (...)*, op. cit.

⁵⁰ Cf. *Diário Ilustrado* de 7 de Maio de 1901.

⁵¹ DIAS, Carlos Malheiro – *Cartas de Lisboa*. Lisboa: Livraria Clássica Ed. de A. M. Teixeira, 1905, p. 202.

⁵² IDEM, *Ibidem*, p. 335. As três lareiras em causa eram a da Casa Fourdinois, que se encontrava na sala do bilhar; a lareira da sala de jantar, em mármore branco e cinza, com relógio em forma de urna e espelho, de estilo Luís XVI; e a lareira em mármore verde, da sala das perdizes, com *boiseries* Luís XV trazidas de um palácio de Paris, onde se encontravam as poltronas e o sofá forrados com a teinture des perdrix, comprados no leilão pela rainha D. Maria Pia. Cf. *Catálogo da colecção dos objectos de arte e mobiliário antigo. Palácio Foz (...)*, op. cit.

⁵³ IDEM, *Ibidem*, p. 338. O rei D. Luís faleceu em 1889, o ano da aquisição do palácio da Avenida pelo marquês da Foz. A informação de Malheiro Dias subentende um interesse da Casa Real, e concretamente do soberano, pela lareira da Casa Fourdinois, bem anterior ao processo de venda em leilão do recheio do palácio.

complicada das finanças do país gorou tal intento. Também não foi avante o projecto de compra do palácio Foz para nele instalar um Museu de Artes Ornamentais, assim libertando o espaço do recém-criado museu das Janelas Verdes para albergar a sua vasta colecção de pintura. O valor de venda do palácio era então de 400 contos, uma importância quase simbólica, quando comparada com os 25 contos pedidos só pelas três lareiras...

A informação igualmente veiculada por Malheiro Dias sobre a venda dos três fogões de sala aos Estados Unidos da América, cuja Legação estava então instalada no piso nobre do palácio⁵⁴, acabou por não se confirmar e pelo menos duas das lareiras permaneceram no palácio, a da sala de jantar, de estilo Luís XVI, em mármore branco e cinza, que ainda hoje decora a mesma sala, e a da Casa Fourdinois, mais tarde vendida ao publicista Artur Brandão.

Hipotecado em 1908 à Companhia Geral do Crédito Predial Português, o palácio Foz foi comprado em 1910 pelo 1.º conde de Sucena, sendo de novo hipotecado, desta vez à Caixa Geral de Depósitos, que entrou na sua posse em 1939 e o vendeu logo no ano seguinte à Fazenda Pública. Seguiram-se obras de vulto que deram ao palácio a sua feição actual. Dirigidas pelo arquitecto Luís Benavente, destinaram-se à instalação do Secretariado Nacional de Informação⁵⁵.

Entretanto, em 1939, Artur Brandão comprara o palácio do marquês de Pombal em Oeiras, em cujo salão nobre montou a lareira da Casa Fourdinois. Em 1962 o palácio de Oeiras foi adquirido pela Fundação Calouste Gulbenkian, que nele instalou as obras de arte do seu instituidor, enquanto se aguardava a construção do Museu e da Sede da Fundação em Lisboa. A lareira de Fourdinois foi então desmontada para permitir a exposição ao público de cerca de 300 obras da colecção Gulbenkian⁵⁶. Após a venda do palácio à Câmara Municipal de Oeiras, em 2004, a lareira permaneceu desmontada até beneficiar de um profundo restauro nas oficinas da Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, finalizando (por ora) o seu périplo acidentado na entrada do palácio Pombal, onde pode ser vista e admirada pelo público.

Um guarda-jóias de duzentos mil euros

Além de Eugénio de Almeida e do marquês da Foz houve mais clientes portugueses da Casa Fourdinois, nomeadamente um desconhecido a quem pertenceu uma cadeira

⁵⁴ IDEM, *Ibidem*, pp. 336 e 341.

⁵⁵ ATAÍDE, Carlos Schneeberger de – *Palácio Foz*. Lisboa: Direcção-Geral da Divulgação, 1984.

⁵⁶ Cf. a informação em linha <https://gulbenkian.pt/museu/colecao-do-fundador/sobre-a-colecao/>

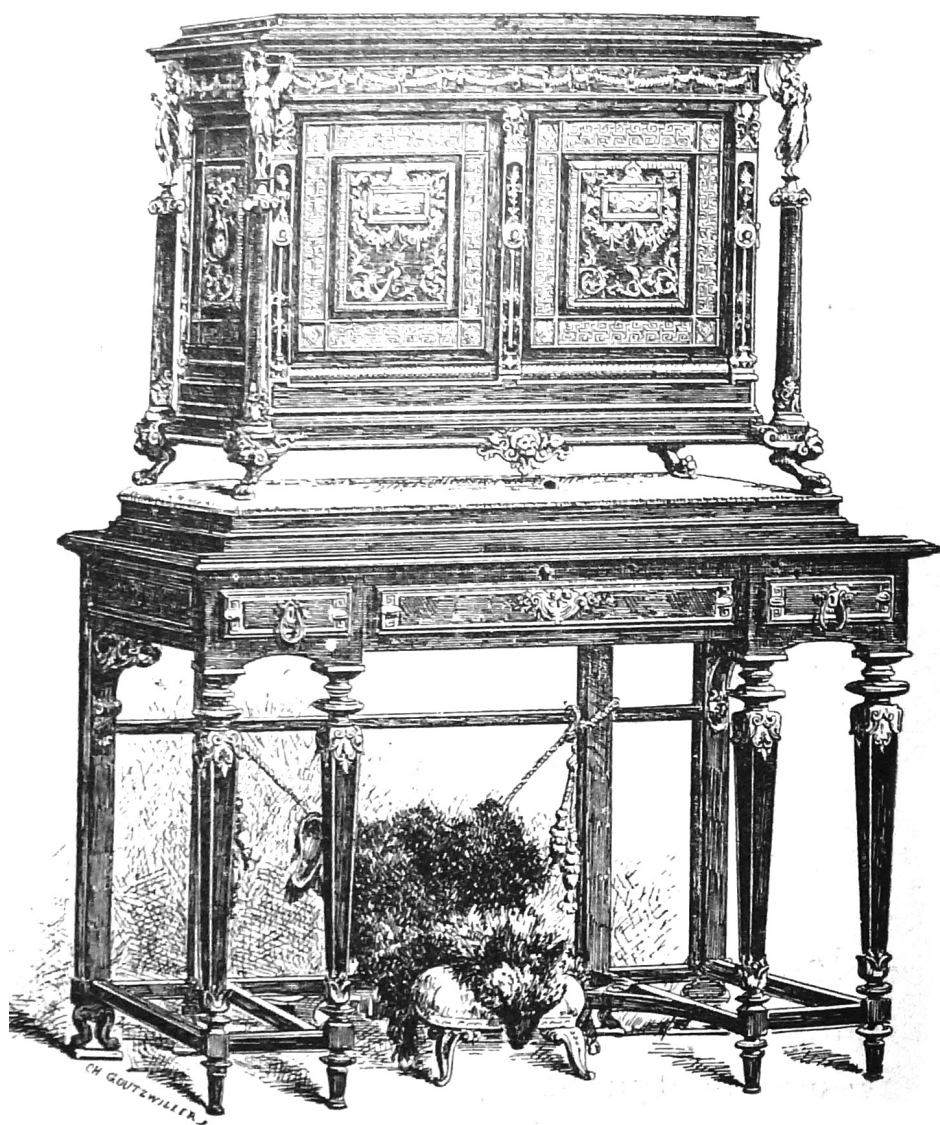


Fig. 5 – Desenho do guarda-jóias vendido em 1887 a um cliente português, que permaneceu anónimo, e recentemente leilado em Londres por cerca de 200 mil euros. *Catalogue des meubles d'art anciens et modernes, en bois sculpté et en marqueterie [...] le tout appartenant a M. Fourdinois (...).* (Paris: Imprimerie de l'Art, 1887, p. 16).

de gosto neo-Luís XV em ébano e bronze dourado, estofada com damasco de seda cor-de-rosa e estampilhada por Alexandre-Georges Fourdinois, que hoje integra o acervo de mobiliário do Museu Nacional de Arte Antiga, comprada a Augusto Carlos Vellas, em 1913⁵⁷. Uma cadeira idêntica figura num desenho da Biblioteca Forney⁵⁸ entre os móveis mostrados na Exposição de Paris de 1855, sugerindo que pode ter sido comprada nessa altura.

Finalmente, outro colecionador português que permaneceu sempre anónimo trouxe para o nosso país em 1887 um notável guarda-jóias que fez sensação na exposição de Paris de 1878. De dimensões consideráveis (1,65mx1,00mx0,55m), com o formato de um cofre-contador sobre a sua mesa de apoio, todo executado em materiais nobres (ébano, sicómoro, pau-cetim, lápis-lazúli, marfim, esmalte, prata, bronze e veludo bordado), terá permanecido sempre na posse da mesma família. (fig. 5) Não tendo sido vendido na exposição de 1878, o móvel foi de novo exibido em Paris quatro anos depois, na exposição da Union Centrale des Arts Décoratifs, e na Exposição Universal de Amsterdão de 1883, acabando por ser leiloado no Hôtel Drouot em 1887 e arrematado por 8 000 francos pelo tal “amador português”⁵⁹. De todos os móveis de luxo realizados na oficina de Henri-Auguste Fourdinois, foi aquele que mais elogios recebeu da imprensa da época, sendo então considerado “une merveille de richesse et de bon goût”⁶⁰.

Uma apreciação que não parece exagerada, tendo em conta o valor que alcançou, quase século e meio depois da sua criação, num recente leilão da Christie's de Londres⁶¹, a 18 Setembro de 2014: nada menos de 158 500 libras (cerca de 200 mil euros à taxa da altura). Uma soma que diz muito sobre a qualidade excepcional dos móveis da Casa Fourdinois.

⁵⁷ Refª 24Mov. Veja-se a entrada n.º 238, da autoria de Maria da Conceição Borges de SOUSA – Cadeira. *Obras em reserva. O Museu que não se vê*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2016, pp. 96-97.

⁵⁸ BF, *Fonds Fourdinois*, Res 5582.2.

⁵⁹ EUDEL, Paul – *L'Hôtel Drouot et la curiosité en 1886-1887*. Paris: G. Charpentier, 1888, pp. 59-63, a p. 61.

⁶⁰ Cf. *Les chefs-d'œuvre d'art à l'Exposition universelle 1878, sous la direction de M. E. Bergerat*. Paris: Ludovic Baschet Editeur, 1878; e *Exposition Universelle Internationale de 1878 a Paris. Rapport sur les meubles á bon marché et les meubles de luxe, ouvrages du tapissier et décorateur*. Groupe 3, Classe 17 et 18. Paris: Imprimerie National, 1880.

⁶¹ O seu paradeiro era desconhecido até reaparecer, com a respectiva fotografia, no site da Christie's: <http://www.christies.com/about/press-center/releases/pressrelease.aspx?pressreleaseid=7421>.





SECÇÃO IV
Fontes, Períodos e
Tipologias de Mobiliário



El Libro de Pasantías de los carpinteros de Barcelona (1778 – c. 1820), nueva fuente de información sobre el oficio y los muebles

Mónica Piera Miquel

Resumo

A descoberta do livro de exames da corporação dos mestres de carpinteiros de Barcelona de 1778 a 1820 permite-nos reconhecer no carpinteiro um profissional que domina a complexidade do ofício e que defende o desenho como ferramenta essencial de seu trabalho. Os desenhos de decoração e mobiliário do livro são abundantes e de qualidade, apresentando-se como uma nova e interessante fonte de estudo.

Palavras chave: Desenhos; ofício; carpinteiros; Barcelona; móveis.

Resumen

El descubrimiento del libro de pasantías del gremio de maestros carpinteros de Barcelona que data de 1778 a aproximadamente 1820 nos permite reconocer en el carpintero un profesional que domina las complejas ramas del oficio y que defiende el dibujo como herramienta esencial de su trabajo. Los proyectos de decoración y de muebles del libro son abundantes y de calidad, ofreciéndose como una nueva e interesante fuente de estudio.

Palabras clave: Dibujos; gremio; carpinteros; Barcelona; muebles.

El descubrimiento del libro de pasantías

Ha salido a la luz el libro de las pasantías del gremio de carpinteros (Llibre de Passanties del Gremi de Fusters) de la ciudad de Barcelona, que data de 1778 hasta aproximadamente 1820.¹ Durante dos siglos lo han conservado los cofrades

¹ El título completo, indicado a tinta en la cubierta, es *Llibre ha on per Resolució del Gremi de Fusters que deuran Conduhirse los Examens que Faran los que se Passsaran Mestres Fusters comensan en lo any 1778 en avan essent Proms Prime Jph Ciuro, Segon Jph Cruxent Ters Juan Morato. Clabari Sebastia Cassanobas y Resepito Felis Tane.*

maestros carpinteros, pero se ha mantenido oculto y sin que nadie le prestara atención. Fue la curiosidad que nos llevó a localizarlo en diciembre de 2014 y la tenacidad de diversas personas lo que ha permitido que se declarara Bien Cultural de Interés Nacional (BCIN),² se restaurara, se pudiera mostrar al público y ahora se empiece a estudiar.³

Se trata de un volumen de gran formato (62x47 cm) formado por 221 páginas donde se recogen las respuestas de los exámenes para acceder a maestro carpintero. Son croquis y dibujos a pluma y grafito, algunos coloreados en acuarela, con mejor o peor traza. Los autores eran oficiales que se habían formado en uno o varios obradores y debían demostrar que eran capaces de superar las pruebas que exigían los cuatro examinadores de la corporación. El mancebo era presentado por un maestro, su padrino, que solía ser el último menestral para el que había trabajado. Los primeros dibujos datan de 1778, y, aunque la fecha de finalización no está indicada, la podemos situar hacia 1820 o 1825.⁴ Como las hojas van encoladas a las cubiertas de pergamino por medio de escativanas, era fácil su reutilización; por ello, encontramos dos pruebas de 1876, así como páginas desordenadas y escativanas reutilizadas.

Generalmente cada examinante debía realizar cuatro figuras demandadas por cada uno de los cuatro examinadores, lo que hace un total de dieciséis dibujos por aspirante. De todas formas, los hijos o yernos de agremiados podían conseguir la maestría con muchas menos pruebas; o incluso sin ella, únicamente pagando las tasas.⁵

Barcelona aglutinaba un buen número de carpinteros, algunos llegados del campo, que luchaban por hacerse un sitio en una ciudad dinámica en pleno crecimiento,

² Se ha contado con la implicación de la Cofradía, el Gremio de Madera y Mueble, el Centro de Restauración de Bienes Muebles de Cataluña, el Museo de Culturas del Mundo y la Asociación para el Estudio del Mueble, así como de los investigadores José María Juncadella y Roser Insenser.

³ El libro se ha dado a conocer en la muestra *El libro de pasantías de los carpinteros* en el Museu de les Cultures del Món de Barcelona (25/10/2018-24/02/2019) de la que es comisaria la autora de este texto.

⁴ El último dibujo que hemos podido datar es de 1819, pero hay otros de fecha algo posterior.

⁵ PIERA, Mónica – *La calaixera o còmoda catalana y sus variantes tipológicas en el siglo XVIII*. Barcelona: UB. Tesis doctoral, 2002, p. 160.

pero que difícilmente ofrecía trabajo para todos.⁶ En 1778 se calcula que trabajaban 301 maestros carpinteros y unos 180 oficiales.⁷ Conseguir el título de maestro permitía tener taller-tienda, aprendices y oficiales, pero en aquel contexto, no suponía necesariamente que el nuevo agremiado abriera taller propio, ya que no todos lo podían afrontar, quedándose a trabajar al servicio de un compañero.⁸ Las páginas nos desvelan aquellas materias que los prohombres del gremio, dirigentes del oficio, consideraban esenciales para llegar a formar parte de la élite de la profesión, y permiten identificar aquello que era demandado en la ciudad a fecha de la prueba.

El volumen, que es propiedad de la cofradía, es una obra patrimonial y una nueva fuente de información sobre la vida material del último cuarto de siglo XVIII y primer cuarto del XIX.⁹ Nos acerca al oficio de carpintero, profesional que dominaba el arte de la madera y la trabajaba en sus variadas aplicaciones, en un momento en que esta materia prima jugaba un papel fundamental en las creaciones humanas. La obra es una vía para profundizar en el trabajo de los carpinteros, arquitectos, entalladores y encepadores, especialidades aglutinadas todas ellas en 1778 en esa

⁶ En 1787, la ciudad de Barcelona contaba con unos 111.400 habitantes (censo de Floridablanca). Castañeda calcula que en 1790 y 1794 la población había aumentado a 114.774 y 119.433 respectivamente. CASTAÑEDA, Luis – *Niveles de vida material en Barcelona a finales del siglo XVIII*. Bellaterra: Universitat Autònoma. Memòria de llicenciatura, 1984.

⁷ Debido a imposiciones fiscales, a partir de 1725, Arranz considera que las añadas, cuota anual que se pagaba a la cofradía, son más fiables que el catastro. No hay referencia de añada de 1778, pero en 1772 se contabilizan 180 oficiales y en 1782, 166. ARRANZ, Manuel – *La menestralía de Barcelona al segle XVIII. Els gremis de la construcció*. Barcelona: Arxiu Històric de la Ciutat; Proa, 2001.

⁸ Sobre el oficio es imprescindible la lectura de las obras de Arranz. Destacan las aportaciones en temas laborales, gremiales y sociales en ARRANZ, Manuel – *Mestres d'obres i fusters. La construcció a la Barcelona en el segle XVIII*. Barcelona: Col·legi d'aparelladors i arquitectes tècnics de Barcelona, 1991.

⁹ La cofradía nació bajo la protección del arzobispado de Barcelona. En 1257 cuatro carpinteros formaron parte del Consejo de Ciento, gobierno de la ciudad, pero las ordenaciones más antiguas referenciadas datan de 1334. Sobre el tema consultar AYMAR, Antoni – *Ressenya històrica de la Confraria i Gremi de Mestres Fusters de Barcelona sota la invocació de sant Josep i sant Joan Baptista*. Barcelona: Ramón Tobella impressor, 1930. DURAN i SANPERE, Agustí – *Barcelona i la seva història*. Barcelona: Curial, Documents de Cultura, 1973, vol. II, pp. 380-385. En la biblioteca del gremio se conserva una copia manuscrita y resumida de los Privilegios de 1750, siendo el primero recogido del 15 de diciembre de 1393: *Llibre ahont se troban resumits los Reals Privilegis y demés papers del Gremi de Fusters, Arquitectos de la present ciutat de Barcelona fet en lo any 1750*.

corporación,¹⁰ y para reconsiderar aspectos relacionados con el oficio.¹¹ En realidad, estos artesanos eran requeridos en labores de todo tipo, desde carpintería para la arquitectura civil, religiosa y efímera, retabística, decoración, maquinaria, obras de ingeniería, herramientas, mobiliario, instrumentos, armas, relojes y ataúdes, campos todos ellos exigidos en los exámenes. (fig. 1)

La fecha del inicio del libro coincide con la de desnaturalización de los gremios y con el fin de los retablos de madera, un trabajo que había sido clave para el sector. Además, tres años antes se habían independizado los silleros de enea, rama en auge en toda la zona del Mediterráneo y que hasta ese momento formaba parte de la corporación.¹² En los años que comprende el libro los conflictos profesionales dejaron de centrarse con los escultores y tallistas para pasar con los maestros de casas, con los que competían para proyectar monumentos, dirigir construcciones utilitarias y resolver interiores. Esta rivalidad se hace evidente en la frase “no cederás las herramientas a los maestros de casas” que se incluía entre las obligaciones de los nuevos maestros en las actas de los exámenes. Delante de estas realidades el gremio buscaba nuevas vías de negocio. Los resultados de los exámenes revelan que los artesanos dominaban el dibujo artístico y lineal; así como de la geometría y la perspectiva. Hay dibujos de arquitectura y copias de los órdenes clásicos, lo que desvela que tenían a mano las referencias y que las incorporaban a su lenguaje para

¹⁰ La cofradía de carpinteros ha sido una corporación numerosa y poderosa. En un principio aglutinaba a todos los menestrales que trabajaban la madera, pero a lo largo de los siglos algunas especialidades se disgregaron. Estas fisuras provocaron continuas rivalidades, siendo las más conocidas las protagonizadas entre escultores y carpinteros. MOLAS, Pere – *Los gremios de Barcelona en el siglo XVIII*. Barcelona: UB, 1970. Tesis doctoral. PÉREZ SANTAMARIA, Aurora – *La cofradía de escultores de Barcelona durante el siglo XVIII. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid: 65, separata (1987), pp. 211-244. CREIXELL, Rosa – *L'ofici de fuster a la Barcelona del set-cents. Noves aportacions documentals, noves mirades. Locus Amoenus*. Bellaterra: 9, (2007-2008), pp. 229-247.

¹¹ La ciudad sólo conserva los siete volúmenes del libro de pasantías del colegio de plateros, que abarca desde el siglo XVI al XIX, y una carpeta con pasantías de los doradores de los siglos XVII y XVIII en el Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona (A.H.C.B.).

¹² Consultar PIERA, Mónica – *Els cadiraies de boga a la Barcelona de la fi del segle XVIII. Afers*. Barcelona: 37, v.15 (2000), pp. 633-640.

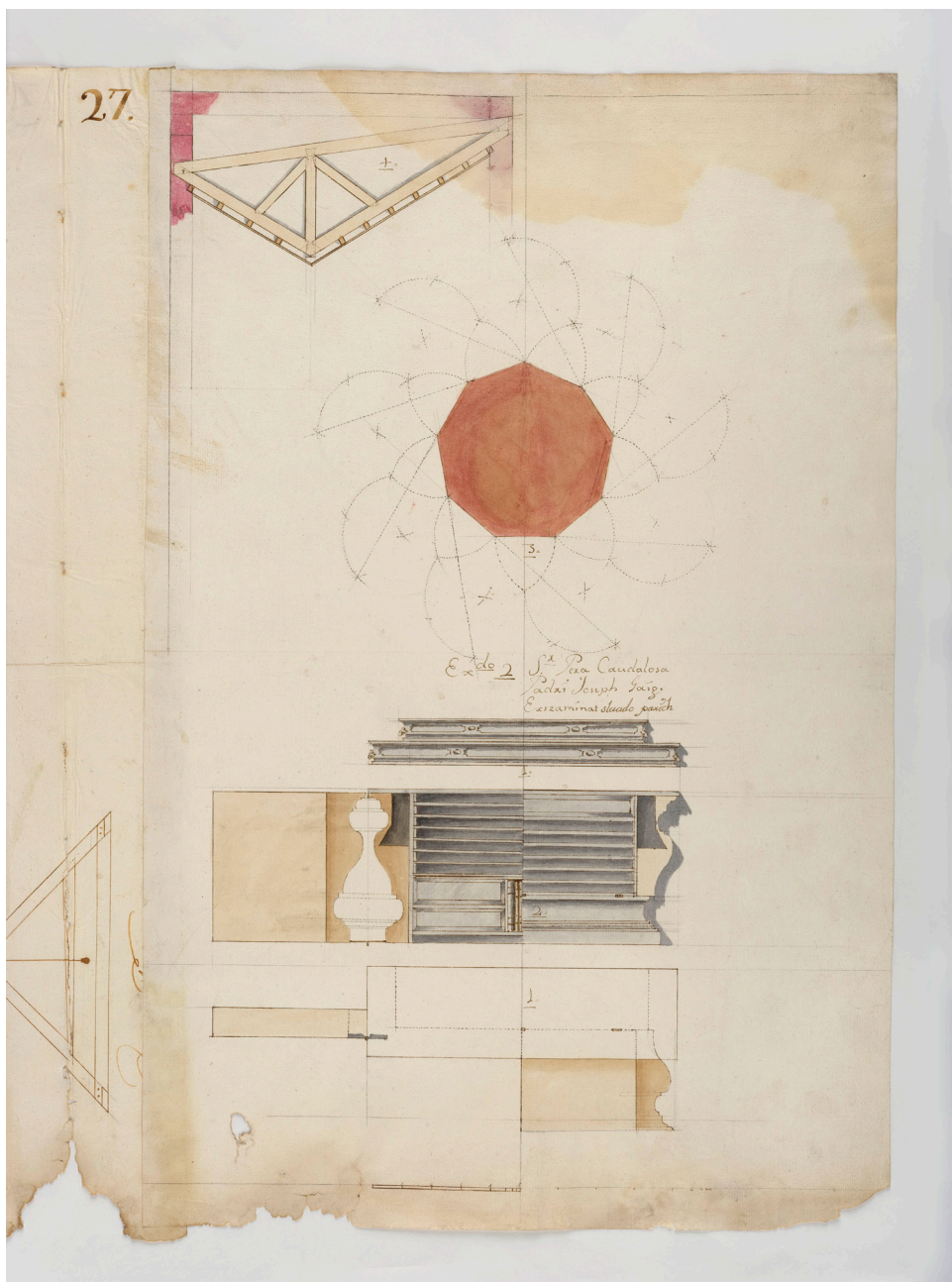


Fig. 1 – P. 27. Salvador Perich Duran. Cómoda altar, planta y alzado. Cercha.
Nonágono desarrollado. Plomada de rama. 1780/11/09

presentarse como proyectistas bajo la nueva estética clásica.¹³ El impulso hacia el neoclásico lo facilitó la Escuela Gratuita de Dibujo que dependía de la Junta de Comercio, inaugurada sólo tres años antes, en 1775. Desde su inicio se matricularon diversos carpinteros, lo que debió ayudar a difundir las ideas academicistas por los talleres. El gremio se descubre como una entidad que no sólo defendía estas materias, sino que las exigía a aquellos que querían entrar en sus filas, comulgando en este tema con los reformistas ilustrados. Los agremiados querían demostrar que su corporación no era una entidad caduca, sino que estaba al servicio de las reformas que necesitaba la sociedad de finales de la Edad moderna.

1778 coincide también con la apertura del puerto de Barcelona hacia América por la promulgación del Reglamento y Aranceles Reales para el Comercio Libre de España a Indias, dato que podría no ser casual, sino que podría evidenciar la voluntad de los carpinteros de asumir grandes obras de ingeniería y de demostrar su preparación, ya que el libro incluye buenos ejemplos. El análisis de las pasantías presenta un artesano que quería estar al servicio de los ingenieros militares, quienes también promovieron a finales de siglo XVIII una nueva arquitectura y construcción donde el acento se ponía en la buena técnica.¹⁴

El libro de las respuestas de los exámenes

El libro recoge únicamente las respuestas a los exámenes, por lo que hemos acudido al Archivo Histórico de Protocolos de Barcelona (A.H.P.B.) con el objetivo de localizar las actas con los enunciados y tener, así, un panorama más completo

¹³ En los inventarios de carpinteros de Barcelona no localizamos obras de arquitectura ni de trazas, pero las pasantías demuestran su conocimiento. Sería posible que las fuentes estuvieran en la academia del gremio. (Consultar la entrada Ramon Esplugas en ARRANZ, Manuel – *Mestres d'obres i fusters. La construcció a Barcelona en el segle XVIII*. Barcelona: Col·legi d'aparelladors i arquitectes tècnics de Barcelona, 1991, p. 151). En cambio, se tiene noticia que, por ejemplo, el escultor y académico, Lluís Bonifàs (1730-1786) disponía de una obra que trataba de los órdenes de arquitectura, perspectiva y otras consideraciones prácticas para los escultores, libro que heredó su oficial Pere Joan Golerons. (MARTINELL, César – *Llibre de notes de Lluís Bonifàs i Massó, escultor setcentista*. Valls: E. Castells, 1917, p. 32).

¹⁴ Sobre el papel de los ingenieros militares, consultar ARRANZ, Manuel – *Els enginyers militars en l'arquitectura i l'urbanisme del s. XVIII, Artilugi*. Barcelona: 14 (marzo 1982).

sobre los requisitos demandados.¹⁵ La primera revelación en el archivo es constatar que los dibujos localizados son sólo una pequeña muestra de los que se realizaron en aquella época. Los manuales recogen muchos exámenes de los que no se conservan las respuestas, lo que informa del interés social por formar parte de aquella corporación. Otra información es que el acta se firma en la sede del gremio delante de diversos representantes de la corporación y de los examinadores, pero deducimos que el aspirante debía llegar al examen con los ejercicios realizados y el acto público consistía en su evaluación. Lo argumentamos por el hecho de que algunos dibujos son complejos y con detalles que no pueden realizarse en pocas horas. Pensemos que algunos aspirantes debían superar hasta once páginas de ejercicios sobre materias bien diferentes, desde ingeniería a techumbres y desde cajoneras de sacristía a armas. Además, como decíamos, ciertos diseños muestran una relación directa con obras publicadas, por ejemplo, con la *Regla de los cinco órdenes de arquitectura* de Vignola¹⁶, el tratado de hilaturas de Duhamel du Monceau¹⁷ o, en relación con los muebles, la publicación de M. Roubo,¹⁸ que sería posible que los oficiales pudieran consultar en el momento de dibujar. Además, se evidencia la preparación científica de los autores, conocimientos que no atribuíamos a estos artesanos. El tipo de proyecto podría compararse con los que realiza el virrey Amat para máquinas de guerra, a partir de los cuales se ha argumentado su preparación científica,¹⁹ o con los de obras técnicas de referencia de la revolución industrial, como *L'Art du fabricant de velours de cotonde* Jean-Marie Roland de la Platière, de 1780. Si las indianas ya eran un producto estratégico y una oportunidad de negocio, es lógico que nuestro libro recogiera telares manuales y mesas de estampar, pero también máquinas de

¹⁵ En su día ya buscamos las actas y las primeras que localizamos son de 1751. PIERA, Mónica – *La calaixera o còmoda catalana y sus variantes tipològiques en el segle XVIII*. Barcelona: UB. Tesis doctoral, 2002. Las del libro de pasantías se recogen en manuales de Joaquim Tos Brossa y a partir de 1801 de Ignasi Martí Vidal.

¹⁶ La edición de 1764 por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid.

¹⁷ MONCEAU, Duhamel du – *Art de la draperie*. París: Imp. De H. L. Guérin & L. F. Delatour, 1765.

¹⁸ ROUBO, André Jacob – *L'art du menuisier en meubles*. París: Imp. De L. F. Delatour, 1769-1782. En concreto, el diseño del sillón redondo (cadira de braços rodona) de Benet Ardit (p. 17) tiene similitudes con el *fauteuil en cabriolet* de Roubo.

¹⁹ RIERA i VIADER, Sebastià – La prodigiosa vida del virrei Amat. In *El palau de la Virreina*. Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona, 1995, pp. 30-55.

estampados, y que los carpinteros se involucraran en dominar su construcción.²⁰ El libro nos informa que entendían el funcionamiento y sabían dibujar sus engranajes.

Merece ser subrayado que las pruebas a carpintero no incluían ningún ejercicio práctico para demostrar habilidades en el manejo de las herramientas. En Barcelona, se superaba el examen plasmándolos proyectos sobre un papel, no por su trabajo sobre el banco de carpintero. No preguntar sobre cuestiones prácticas significa renunciar a examinar sobre tareas tan relevantes como escoger bien la madera, cortarla adecuadamente, así como construir y ensamblar las partes para que fueran sólidas y efectivas. Tengamos en cuenta que entre los proyectos hay molinos, hiladoras y prensas que requerían engranajes perfectos para su buen funcionamiento; así como, cúpulas, escaleras y monumentos. En realidad, esta información ayuda a explicar la carencia de esos objetos de maestría en las colecciones; así como, la escasa finura y calidad técnica de los productos de madera de la ciudad de aquel periodo. Esta manera de proceder en los exámenes de los carpinteros difería de la de otros gremios de la ciudad. Por ejemplo, en la misma época los pasantes a dorador y a escultor debían enseñar obras de bulto donde demostrar el dominio de las técnicas de su oficio.²¹ También se distancia de los exámenes a maestro carpintero de principales centros productores europeos, donde se exigía la construcción de una pieza a escala. Aunque no hay datos que permitan conocer la razón de la ausencia de estos conocimientos cuando son imprescindibles para el trabajo, podemos plantear la hipótesis de que la institución considerara que si un maestro presentaba a un aspirante al examen era porque ya dominaba el oficio después de los años como aprendiz y mancebo. De esta manera, cuando los sistemas de enseñanza estaban a debate, el gremio confirmaría su apuesta por el taller como escuela de oficio.

Tan siquiera se pedía mostrar en los dibujos las soluciones constructivas. En todo el libro sólo hay un ejercicio con detalle de ensambles. Se trata de un cajón desmontado, de un modelo muy simple, donde son visibles las colas de milano. Ni en los ejercicios de carpintería para la construcción ni en las máquinas ni en los muebles se dibuja la manera escogida para ensamblar, cuestiones que sólo se plasman en alguna ocasión de manera poco definida.

²⁰ SANCHEZ, Àlex – Les indianes i els inicis de la revolució industrial a Barcelona. In SANCHEZ, Àlex, coord. – *Indianes, 1736-1847. Els orígens de la Barcelona industrial*. Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona. MUHBA, 2013, pp. 9-15.

²¹ Exámenes recogidos en los manuales del notario Joaquim Tos Brossa del A.H.P.B.

No todos los ejercicios están identificados ni datados, pero de aquellos que hemos localizado el acta, esta facilita la fecha exacta, los datos familiares sobre el aspirante; así como, el nombre del maestro padrino. El enunciado de cada prueba nos ofrece información terminológica y permite compararlo con las respuestas del libro. Un interesante camino de investigación.

El carpintero como diseñador

Muchos ejercicios son detallados, con buen conocimiento de la perspectiva y de las diferentes vistas de las obras planteadas. Pasando las páginas, se apaga el concepto de artesano al servicio de un intelectual y se vislumbra el de dibujante que es capaz de proponer productos y estructuras; y que apuesta por servir a la innovación. En la Barcelona de 1778 y de los siguientes cincuenta años se exigía que el futuro maestro conociera la integridad de una obra, aunque únicamente fuera de madera una pequeña parte, supiera proyectarla y entendiera su funcionamiento. Podríamos decir, que en un momento en que los Ilustrados promueven las academias y fomentan el dibujo como herramienta básica para cualquier oficio, el gremio de carpinteros de Barcelona participa de esta preocupación.

Son constantes los exámenes donde se piden elementos para construcciones. Hay portones de jardín, torres, cúpulas, campanarios, escaleras con sus barandillas, bastidores de puertas y ventanas, así como cubiertas, especialmente del tipo de cuchillo de tirante y pendolón, pero también armaduras góticas. Se muestran cimbras de arcos y bóvedas de medio punto y de arcos nervados. En su realización el examinante mostraba tanto los trabajos de madera como la fábrica resultante.

En general, las respuestas del libro revelan carpinteros capaces de dirigir una obra, y no sólo ejecutores a las órdenes de otros profesionales. De esta manera, el libro de pasantías sumaría esta capacidad a la de coordinador de profesionales, que ya conocíamos a partir de contratos para la construcción.²² El carpintero conocía todo el proceso de ejecución, desde la traza hasta el fin de la realización. De todas formas, el libro no informe sobre su capacidad para resolver problemas que pudieran surgir durante la obra y plantear alternativas. Estas cuestiones, igual que la de proyectar diseños de nueva invención, no se deben estudiar a partir de un libro que recoge

²² A partir de diversos contratos ya pudimos demostrar esta vertiente del carpintero como coordinador del trabajo de vidrieros o herreros, y haciendo funciones de maestro de casas. Consultar las biografías de mueblistas en PIERA, Mónica – *Los mueblistas de Barcelona a finales del siglo XVIII*. Barcelona: UB. Memoria de licenciatura, 1997.

el trabajo de personas que sólo aspiraban a conseguir el título de maestro, no de maestros que se presentan a un concurso de obra.

En el repaso de obras destacadas de la ciudad, descubrimos la intervención principal de carpinteros. Citaremos a Deodat Casanovas (1715-1798), que sería ejemplo de uno que es capaz de proyectar, ejecutar y dirigir todo tipo de obra de gran envergadura, desde puentes a atarazanas y de retablos a edificios.²³ Para ello se asocia con otros profesionales y crea compañías de diversa índole. Nos interesa Casanovas porque este dinámico profesional con capacidades artísticas, en el momento de crisis de los gremios no sólo no abandona al de carpinteros, sino que se implicó por elevar el nivel de la profesión. Ejerció diversos cargos, entre ellos el de examinador en 1778 y 1779,²⁴ juzgando el trabajo de algunos de los aspirantes presentes en el libro. Su biografía es larga, pero lo citaremos aquí por formar parte de la construcción del Colegio de Cirugía en 1761 y por ser el arquitecto del San Miguel de la Barceloneta y del espectacular retablo-baldaquino del altar mayor de Santa María del Mar,²⁵ realizado en piedra de Tortosa y esculturas de Salvador Gurri. Podemos entender que un hombre de su categoría exigiera buen nivel en las pruebas que podían hacer referencia a cualquier ámbito de la extensa profesión. A un hijo de carpintero, Josep Ero, que no sabía escribir, le solicitó que dibujara la planta y el alzado de un confesionario (p. 8 del libro); mientras que Benet Ardit Casanovas le pidió que elaborara una más compleja planta y alzado de lo que se denominó "llotjeta"; es decir una logia central con cúpula soportada por pilares, abierta por los cuatro lados, en cuyo centro colocó la mesa que, igual que la estructura, muestra claras influencias italianas (p.10 y 12). La tercera prueba conocida de Casanovas la impuso a Agustí Camprubí quien debía realizar el alzado y perfil de una tribuna, que resolvió en un barroco academicista (p. 20).

Paralelamente, otros muchos artesanos se mantenían en las maneras tradicionales del oficio, sin posibilidades de ascensión social ni de que su trabajo marcara tendencia en la ciudad. A partir de las decoraciones y muebles llegados a nosotros sabemos que a muchos artesanos les costó penetrar en el gusto neoclásico, una estética que se transmitía por libros y por la academia, medios que les eran ajenos. La mirada

²³ M. Arranz recoge la biografía de Casanovas (citado Casanoves). ARRANZ, Manuel – *La menestralia de Barcelona al segle XVIII. Els gremis de la construcció*. Barcelona: Arxiu Històric de la Ciutat; Proa, 2001, p. 107.

²⁴ También ejerció este cometido en los años 1762, 1772 y 1776.

²⁵ En parte destruido en 1936, pero nunca volvió a montarse. Lo conocemos a partir de imágenes. TRIADÓ, Joan Ramon – *L'època del Barroc*. Barcelona: Ecidicons 62, Història de l'Art Català, 1984, p. 247.

a las pasantías de 1778 a 1820 reflejan claramente esta realidad artesanal dual. Si bien el libro se inicia con un estilo claramente rococó, que se mantuvo hasta bien entrado la década de 1780, aunque poco a poco fuera dejando paso a la novedad, es a partir de esa fecha que encontramos propuestas plenamente neoclásicas, que comulgaban con las ideas de aquellos que buscaban regenerar el país utilizando la estética entre sus herramientas. Unos años más tarde, dibujos del libro desvelan la incidencia temprana e intensa de las propuestas de Percier y Fontaine ofreciendo un nuevo giro, en esa ocasión procedente de Francia. Junto a esta evolución similar a la de otros centros europeos, otras respuestas a los exámenes se mantienen ancladas en lo que llamaríamos dieciocho catalán; es decir, interiores y muebles del barroco académico de cariz tradicional.²⁶

Si relacionamos la información del libro con obras que han llegado hasta nosotros,²⁷ encontramos muchos ejemplos de obras exactamente iguales a las dibujadas, especialmente en el caso de los muebles. Comprobamos que tienen buen diseño, con formas y proporciones correctas, pero en cambio en esos muebles la construcción es francamente deficiente. Las colas de milano son gruesas y reforzadas de mala manera por clavos de hierro y no hay preocupación por evitar los movimientos de las maderas; por ello, las tablas de las traseras están clavadas y no con el sistema de bastidores, ni se preparaba bien el armazón antes de colocar las chapas. En los asientos no se prevé el peso que debe soportar la cintura, lo que obliga a colocar refuerzos con posterioridad; y en los muebles con cajones, por ejemplo, en las cómodas, no se toman precauciones para evitar las tensiones que el peso ejerce sobre los laterales. Esta poca exigencia y falta de pulcritud constructiva es igualmente evidente en la carpintería para la construcción. Siempre nos ha sorprendido como las espectaculares puertas de alcoba, de las que luego hablaremos, sean muy efectistas en conjunto, ricamente decoradas por la parte exterior y, en cambio, a menudo se dejan tristemente acabadas por la parte interior, aquella que ve el usuario cuando está dentro de la

²⁶ Término acuñado en MARTINELL, Cèsar – *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya*. Barcelona: *Monumenta Cataloniae*, vol. XII, 1963.

²⁷ Ejemplos de obras barcelonesas se pueden encontrar en MAINAR, Josep – *El moble català*. Barcelona: Destino, 1976; PIERA, Mónica y MESTRES, Albert – *El moble a Catalunya. L'espai domèstic del gòtic al modernisme*. Manresa: Angle, 1999; PIERA, Mónica – *La calaixera o còmoda catalana y sus variantes tipológicas en el siglo XVIII*. Barcelona: UB. Tesis doctoral, 2002; y PIERA, Mónica – *Muebles de ebanistería en las viviendas de Barcelona. In El mueble del siglo XVIII: nuevas aportaciones a su estudio*. Barcelona: Asociación para el Estudio del Mueble y Museo de las Artes Decorativas de Barcelona, 2009, pp. 63-74.

alcoba. Se ha de puntualizar que esta mala praxis es especialmente exagerada en las obras del siglo XVIII y extensible a los diferentes centros de Cataluña.²⁸ Curiosamente, eso ocurría en un momento en que las producciones foráneas empujaban para entrar en la ciudad. La corporación local en lugar de exigir más calidad a los suyos luchaba por mantener los muros proteccionistas criticando las obras foráneas con argumentos claramente insuficientes.²⁹ La ausencia de requerimientos técnicos en los exámenes nos da una posible explicación a esa falta de pulcritud constructiva.

Carpintero como decorador de interiores y mueblista

Intentaremos adentrarnos en esta nueva imagen de carpintero como diseñador, fijando la atención en los ejercicios de arquitectura interior y de mobiliario, que no son pocos. En ocasiones, al oficial aspirante a maestro se le pedía que realizara las trazas de paramentos completos. Él proyectaba el diseño global de un espacio, lo expresaba a escala en sus diferentes planos y ofrecía soluciones a cada una de las partes. Al menos sobre el papel, algunos de ellos son buenos. Paños de pared con distribución de aperturas de puertas de paso, ventanas y balcones, con sus galerías de cortina; armarios, chimeneas y estanterías. Su manera de hacer era similar a los diseños de escultores coetáneos, con los que competían. Así los proyectos que el escultor Carles Grau presenta en la misma década de 1770 para las estancias del palacio de la Virreina en la Rambla de Barcelona tienen su paralelo en el libro.³⁰

Las 221 páginas recogen 139 muebles, número interesante para percibir tipologías y variaciones formales. Recordemos que en el gremio de Barcelona no se diferencia el ebanista del ensamblador. Ambos formaban de una misma corporación y pocos de los miembros pudieron especializarse.³¹ Algún dibujo permite observar si el aspirante proponía resolver la obra con juegos de chapas, aunque que en la mayoría esos detalles no son perceptibles. Es interesante comparar las tipologías presentes en el libro con las escogidas por el gremio en las trazas del pleito contra los escultores en 1776.

²⁸ Por ejemplo, la construcción del siglo XVI es mucho más fina y precisa. En el siglo XIX, el uso de las sierras mecánicas permite un giro radical en la perfección de los ensambles aunque el carpintero barcelonés sigue sin dar soluciones que eviten las consecuencias de los movimientos de las maderas.

²⁹ PIERA, Mónica – *La calaixera o còmoda catalana y sus variantes tipológicas en el siglo XVIII*. Barcelona: UB. Tesis doctoral, 2002.

³⁰ FARRÉ, M. Carme – *La casa del virrei Amat. In El Palau de la Virreina*. Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona, 1995, pp. 56-111.

³¹ PIERA, Mónica – *Los mueblistas de Barcelona a finales del siglo XVIII*. Barcelona: UB. Memoria de licenciatura, 1997.

Si bien muchas tipologías se repiten, lo que indicaría que estaban en el mercado en ambas fechas, otras parecen perder interés. Entre ellas debemos mencionar las sillas a la inglesa con pala central, las arcas decoradas con arquerías y los arquibancos, modelos que no se incluyen entre los exámenes conservados. Sobre las tipologías repetidas en ambos documentos, la calidad y detalle de las del libro es mejor.

En el libro de pasantías se incluyen muchos diseños para interiores y muebles religiosos, convirtiéndose en una fuente de estudio relevante teniendo en cuenta los escasos ejemplares que han llegado hasta nosotros. Contamos altares con sagrarios y con marcos para pinturas, estructuras para retablos de cariz arquitectónico, capillas y templete. De monumentos y túmulos hay más de diez, igual que altares, algunos de ellos combinando su función con la de cajonera, variante muy demanda en capillas privadas. Son dos los ataúdes dibujados, además de diversas urnas funerarias. Contamos con cinco púlpitos con o sin tornavoz, tres confesionarios, cuatro facistolos, así como algunos candelabros y hacheros. Las tribunas cogen protagonismo, diseñadas con balaustres en la parte baja y celosías que podían ser rectas o curvilíneas. alguna de ellas es cercana al modelo rococó realizado por Llorenç Rosselló en 1763 -1764 para el Colegio de Cirugía, primer edificio neoclásico de la ciudad, proyectado por Ventura Rodríguez. Entre los diseños más complejos al servicio de la arquitectura religiosa destacan los muebles de sacristía. Son cuatro los exhibidas en el libro, con diversos cuerpos de cajones en la parte inferior y armarios sobre el tablero, de planteamiento arquitectónico centrado por una capilla o sagrario que sobresale de la estructura. No nos sorprende la repetición de la tipología teniendo en cuenta el valor simbólico del espacio dentro de las iglesias; y como pocas de ellas se han conservado en Barcelona es bueno tener documentación que nos ilustre sobre los modelos que circulaban (fig. 2).

Después de la Guerra de la Sucesión entraron en Cataluña las ceremonias fúnebres a la francesa. Despedir con magnificencia, no sólo a miembros de la monarquía, implicaba la creación de artísticas y complejas estructuras de cartón piedra y madera. Han llegado hasta nosotros diversos proyectos realizados por pintores y escultores, y ahora el libro nos acerca a los de los carpinteros, que eran los encargados de realizar la arquitectura de esas construcciones efímeras. Los dibujos se explayan en modelos que siguen la estética del momento, pero rechazando la inclusión de esculturas de bulto, que se alejan de su cometido. La presencia de proyectos de cariz clásico (c.

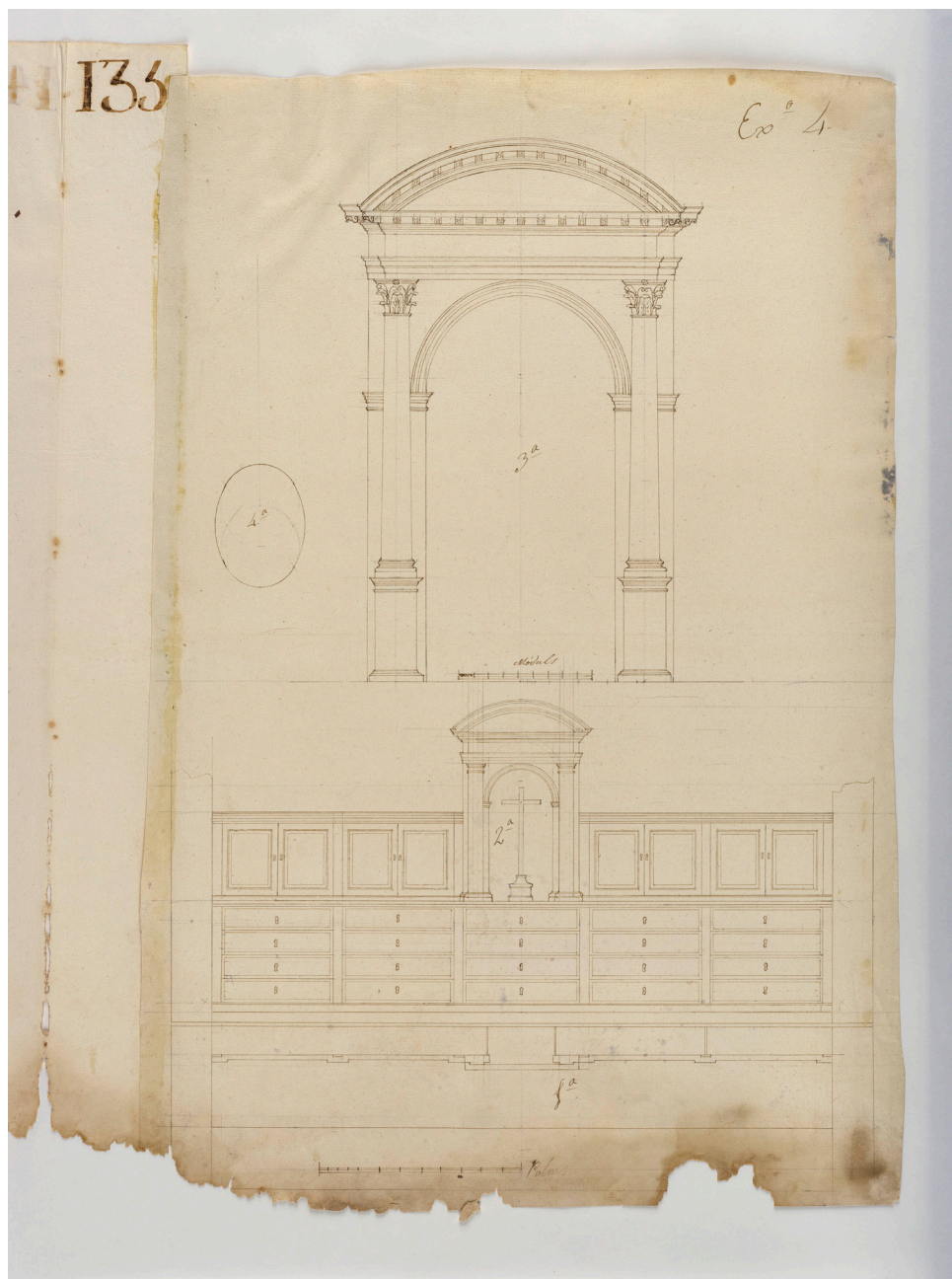


Fig. 2 – P. 135. Arco de triunfo. Cómoda de sacristía, planta y alzado. Óvalo.

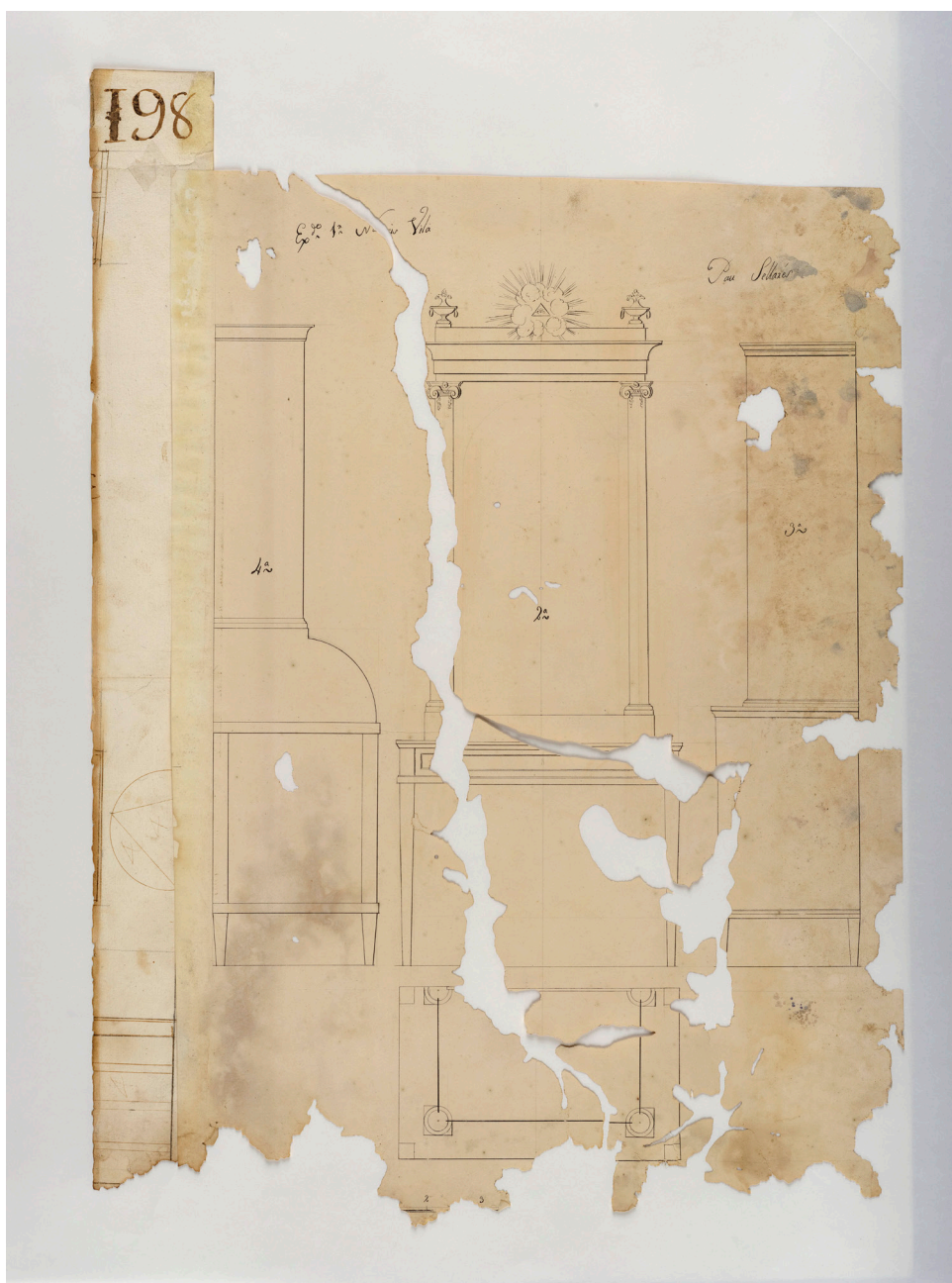


Fig. 3 – P. 198. Pau Sellarés. Mesa con escaparate, planta y alzado. Escritorio de tambor con librería de perfil. Cómoda librería de perfil



Fig. 4 – P. 1. Cómoda tocador, planta y alzado. 1778

1780) puede revelar la influencia del obispo Gabino Valladares, claro partidario de esta estética.³²

Decíamos que hubiera sido interesante que los aspirantes dieran noticia de la manera que hubieran resuelto cuestiones técnicas, como sería el caso de uno de los tres escaparates para imágenes recogidos en el volumen. Se trata de un ejemplar rectilíneo, flanqueado por columnas exentas, muy cercano al que acoge la Virgen de los Desamparados de Ramon Amadeu conservado en el Museu Frederic Marès.³³ El del museo resuelve el acceso a la imagen a partir de una inteligente puerta corredera colocada entre la estructura de la capilla y las columnas, pero en el caso del dibujo esta u otra solución no es perceptible, dejándonos con la duda de si el aspirante hubiera encontrado una solución a su elegante propuesta. (fig. 3)

La variedad de muebles para los interiores civiles es extensa. Queremos subrayar la importancia que los exámenes confieren a la biblioteca. Aún a sabiendas que algunas casas principales barcelonesas de la época de la Ilustración disponían de un espacio para guardar libros, se nos había desvanecido su lugar porque pocas de ellas han llegado a nosotros y prácticamente desconocíamos su forma. Los dibujos dan a entender grandes estructuras de madera que ocupan toda una pared, formadas por varios módulos de dos alturas, que incluyen columnas o pilastras, y entablamentos. Los diseños evidencian la influencia inglesa, igual que ocurre con muchas tipologías de mueble construidas en la ciudad hasta el cambio de centuria, desde relojes de caja larga a mesas de juego o asientos, de los que la obra nos ofrece datos. También hay que citar dos diseños de paños de pared centrados por chimenea baja, que incluyen un alto espejo neoclásico. Las propuestas de librerías y de paños de pared parecen estar sacadas de grabados, y debían ser cercanas a las que lucían en los principales palacios de la ciudad, como Sessa, Moia o March.

Uno de los muebles con mayor peso social en Barcelona del siglo XVIII era el tocador, entendido como mueble que guarda las joyas y donde las damas se arreglaban. Hemos hablado de él en diversas ocasiones, pero las pasantías nos lo

³² TRIADÓ, Joan Ramon – *L'època del Barroc*. Barcelona: Ecidicons 62, Història de l'Art Català, 1984, p. 241.

³³ Es la versión reducida de la que luce en la iglesia de santa María del Mar, datada en 1806. MFM3747.

vuelve a situar en lugar destacado.³⁴ Su protagonismo se debe al valor social de un mueble que es contenedor de un bien preciado dentro del núcleo familiar. La primera página del libro está ocupada por un bello ejemplar de cómoda tocador con formas curvilíneas y juego de chapas de 1778. (fig. 4) Otros modelos se van sucediendo, lo que permite analizar la evolución de la tipología en el modelo de cómoda y en el de mesa, en ambos casos con espejo.

Hemos contabilizado nada menos que cuarenta y siete muebles contenedores, entre cómodas, armarios, librerías, tocadores y escritorios; veinte camas y el mismo número de sustentantes; además de quince asientos. Es informativo el seguimiento de los diversos modelos de escritorio, a los que, en ocasiones, se sobrepone una librería con anaqueles. Desde burós a secreteres de tapa abatible, pasando por escritorios de tambor y mesas escritorio con estantería superpuesta, hasta las grandes mesas de despacho con barandillas en los lados cortos, éstas ya en fecha posterior a 1800. Una variedad de opciones para escribir y guardar documentación que se introducen en un breve periodo de tiempo, coincidiendo con la intensificación de las relaciones comerciales más allá del territorio y con su demanda en las viviendas privadas.

La misma idea se desprende del análisis de las cómodas. En este sentido, el libro confirma una información que se percibía a partir de otras fuentes y es que en Barcelona el modelo de cómoda con cajones sobre el tablero (*calaixera amb escambell*), propio de Cataluña, no tuvo gran incidencia. Los muebles que han llegado a nosotros así lo parecían indicar y el libro lo corrobora, ya que ninguna de las cómodas dibujadas tiene esos característicos cajones sobre la tapa. En cambio, en algún caso, que fechamos a finales de siglo XVIII, se intuye el tablero mármol que, por influencia francesa, se empezó a utilizar en la ciudad rompiendo con la tradición local.

En la casa barcelonesa, y en general catalana, se prestaba una destacada atención a los dormitorios principales de las mejores casas. Diseñados para ubicar la cama y mostrarla, formaban parte de las zonas de representación, si era posible colocados simétricamente a ambos lados de la sala, uno en el ala de uso de la señora y el otro

³⁴ PIERA, Mónica; MESTRES, Albert – *El moble a Catalunya. L'espai domèstic del gòtic al modernisme*. Manresa: Angle, 1999, pp. 160-192. PIERA, Mónica – *La calaixera o cómoda catalana y sus variantes tipológicas en el siglo XVIII*. Barcelona: UB. Tesis doctoral, 2002, pp. 84-89. PIERA, Mónica – La cómoda y el tocador, muebles de prestigio en la sociedad catalana del siglo XVIII. *Pedralbes*. Barcelona: Universidad de Barcelona, Departamento Historia Moderna, 25 (2005), pp. 259-282. PIERA, Mónica – *Quan s'és jove per fer bonic i quan s'és gran per no fer fàstic*. Tocadores y lavamanos en la vivienda catalana de la época moderna. In FRANCO, Gloria coord. – *Cosas de la vida. Vivencias y experiencias cotidianas en la España Moderna. Cuadernos de Historia Moderna*. Anejos. Madrid: Universidad Complutense, 2009, VIII, 93-117.

Ex do 3. *J.^a Baltasa Llas*
Padr. Joseph Llig
Examinat salvado perich



Fig. 5 – P. 26. Salvador Perich Duran. Un marco con sus vidrieras y remate de talla. 1780/11/09

en el del marido. Las estancias que componían cada dormitorio eran la alcoba con la cama, el dormitorio o sala con los asientos para aquellos que venían de visita, el tocador para las señoras o el despacho para los hombres y el cuartillo donde se guardaba la ropa y se colocaba la cama del criado. Ocasionalmente esta compartimentación variaba, pero la parte central, la de dormitorio y alcoba, se mantenía, generando la composición más teatral de la casa catalana del periodo. El libro de pasantías nos vuelve a poner en alerta sobre su protagonismo, ya que son muchos los ejemplos dibujados, que confirman una concepción artística de gran efecto. Ahora que la ciudad acaba de perder uno de los pocos ejemplares que se conservaban, y que sólo podemos acudir a casas de fuera de la ciudad para entender su relevancia, los dibujos del libro nos acerca a unas propuestas donde los carpinteros vuelven a ser los protagonistas.³⁵ Sabíamos que estos artesanos eran los responsables de construir las camas a juego con las separaciones entre dormitorio y alcoba, ya fuera en formato de marco tallado o de puertas acristaladas; ahora el libro nos revela magníficas propuestas que los aspirantes a maestro presentaron como parte de su pasantía. En los enunciados pueden ser tan simples como “un marco de alcoba”, pero algunos mancebos los elaboran con formas ricas y complejas que pueden incluir talla delicada. Varios de ellos plantean el gran marco central, el que da paso a la cama, flanqueado por dos puertas a juego de tamaño reducido, denominadas portalitos,³⁶ para acceder a los pequeños cuartos adyacentes o para acceder al interior de la alcoba cuando las cortinas o puertas centrales estaban cerradas. En otras ocasiones, se les pide que dibujen la cama con cabecero a juego con el dosel y que incluya trabajos de talla. En 1780 se representa el primer marco de alcoba plenamente neoclásico, con tres puertas acristaladas en arco de medio punto, estética que rápidamente se convierte en la preferente de los diseños propuestos. (fig. 5) Lo firma Salvador Perich,³⁷ uno de los aspirantes apadrinado por Josep Gaig, destacado carpintero, que participó en la construcción del palacio del duque de Sessa, edificio en que se terminó en 1778.³⁸ A falta de información sobre las alcobas del palacio, el dibujo de Perich se presenta como una fuente de información a tener en cuenta. El repaso a las camas y marcos

³⁵ El Palacio Moxó era uno de los pocos de finales del s. XVIII de la ciudad que conservaba un dormitorio con alcoba y la cama de época. El edificio se ha vendido y el interior desmantelado.

³⁶ Portalets, en catalán, se lee en los enunciados de los exámenes.

³⁷ Salvador Perich realizó una carrera ejemplar y se examinó en sólo 10 años desde que inició el aprendizaje, un tiempo poco común entre los que no eran familiares de la corporación.

³⁸ ARRANZ, Manuel – *La menestralia de Barcelona al segle XVIII. Els gremis de la construcció*. Barcelona: Arxiu Històric de la Ciutat; Proa, 2001, p. 196.

de alcoba del libro permite revisar la relación entre la cama y espacio, así como su evolución a lo largo de cincuenta años. El hecho de que dos dibujos muestren diseños detallados de camas policromadas recalca el papel que los carpinteros jugaban en su creación. Si hasta ahora lo entendíamos como secundario al servicio del dorador, que era el principal artista; ahora hemos de mitigar esta afirmación y plantear que los carpinteros podían ser los encargados de diseñar las camas a juego con los arcos de alcoba y ser ellos que encargaban la decoración al dorador. Siguiendo con las camas, en las últimas páginas se puede disfrutar de ejemplares a la francesa y otros con grandes cabeceros en forma de escudo, a conjunto con marcos de alcoba con dintel sobre columnas. Para comprender totalmente la importancia del dormitorio en la casa barcelonesa faltaría añadir los diseños de cunas de heredero, la otra tipología de referencia en el treatro de la sociabilidad. Sorprende evidenciar que sobre este mueble el libro de pasantías casi no aporta datos ya que sólo incluye un dibujo de un modelo francés a la romana, posterior a 1800.

Conclusión

Podemos concluir que los dibujos de las pasantías nos informan del notable papel que los carpinteros tuvieron en el trazado de arquitectura, decoración, mobiliario e ingeniería de la Barcelona desde 1778 a 1820. Permite reconocer la faceta de este profesional como proyectista, a la vez que nos desvela una voluntad de posicionamiento social, pero también intelectual, en competencia con los artistas liberales; lugar que defendían cuando los escultores consiguieron esta nueva categoría profesional. Si el carpintero protegía el gremio lo hacía para mantener los privilegios ante la competencia, pero esta defensa no le impedía luchar por el reconocimiento de su trabajo, que incluía destacados diseños de decoración de interiores y mobiliario.

Con esta nueva mirada queda mitigada la idea de que a finales de siglo XVIII el concepto de artisticidad fuera exclusivo de aquellos habían abandonado los gremios para ser considerados artistas y, en cambio, plantea una relación entre gremio y academia más intensa que la mera inscripción de carpinteros a clases de dibujos.

Para el estudio del mueble y de la decoración, el libro se erige como una fuente de información rica que nos descubre los diseños realizados por los carpinteros de un período del que quedan pocos ejemplos y, a menudo han llegado mutilados y fuera de contexto. Tipologías como librerías, escritorios, tocadores y camas pueden estudiarse junto a propuestas de interiores para los que se realizaron.



La silla de cadera de tradición nazari: mobiliario de lujo y poder en el Renacimiento

Mariano Cecilia Espinosa

Universidad de Murcia

Gemma Ruiz Ángel

Museo de Arte Sacro de Orihuela

Resumo

Neste trabalho, é analisada uma tipologia de mobiliário de luxo muito específica do ponto de vista material e do simbolismo: a "silla de cadera" ornamentada com incrustações, cuja origem remonta à Granada Nazari, fornecendo dois exemplos inéditos preservados na cidade de Orihuela para comparação com outras peças mais conhecidas conservadas em diferentes museus e coleções internacionais.

Palavras-chave: Mobiliário; "sillas de cadera"; nazari; marchetaria; Renascimento.

Resumen

En este trabajo se analiza desde el punto de vista material y de la simbología una tipología de mobiliario de lujo muy concreta: la silla de cadera ornamentada con taracea, cuyo origen se remonta a la Granada Nazari, aportando dos ejemplos inéditos conservados en la ciudad de Orihuela para su comparación con otras piezas más conocidas preservadas en distintos museos y colecciones internacionales.

Palabras clave: Mobiliario; sillas de cadera; nazari; taraceas; Renacimiento.

1. Introducción

La silla de cadera ornamentada con taracea¹ es una tipología de mobiliario de lujo muy concreta – cuyo origen se remonta a la Granada nazari –, que fue empleado por personajes relevantes de la élite europea, tanto civil como eclesiástica, durante el siglo XVI y XVII, tal como reflejan los documentos históricos y diversos retratos o dibujos de personalidades tan dispares como Hernán Cortés, el arzobispo de Canterbury, Thomas Cranmer, el nuncio papal Girolamo Verallo, o Bianca Cappello de Medici y su hijo, Antonio de Medici, por citar algunos de los ejemplos que destacaremos en este trabajo.

¹ SANTA-CRUZ SILVA, Noelia, – La taracea: una producción eboraria de lujo en la época de Juana de Castilla. *Juana I en Tordesillas: su mundo, su entorno*, Miguel Ángel Zalama Rodríguez (director), (2010), pp. 383-394, y más recientemente, CASTO-RUIZ CASTELLANOS – La taracea en bloque en España entre 1400 y 1550, *Marqueteries a la conca del Mediterrani*, Associació per a l'Estudi del Moble: Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura, Museu del Disseny de Barcelona, (2017).

Estas piezas de origen hispano musulmán, consideradas como símbolos de poder para la nobleza y para el alto clero en el Renacimiento, acompañaron a personajes de relevancia en sus retratos. Preciadas como mobiliario de lujo, fueron bienes de gran valor para familias nobiliarias, catedrales, órdenes religiosas o universidades durante toda la Edad Moderna. Esta tipología mobiliar fue exportada desde los talleres granadinos a toda Europa e Hispanoamérica como mueble singular destinado a las élites del momento.

En este sentido, a finales del siglo XV se desarrollaron en Granada talleres especializados en la fabricación de este tipo de sillas, cuya forma deriva de distintos modelos de la Antigüedad. Desde el punto de vista morfológico, este mobiliario retoma la tipología de la silla curul – *sella curulis* –, en numerosos casos trabajadas en bronce, que estaban reservadas en la República de Roma a aquellos magistrados con *imperium*², o a partir del siglo XIII a los príncipes y dignatarios en Oriente Próximo y Medio³. La morfología curva del asiento regio también la encontramos en culturas alejadas del mundo occidental y mal llamadas primitivas, como es el caso del pueblo africano Ashanti, cuyo arte se caracteriza por sus ricas creaciones en oro, entre las que destacan los tronos de la realeza, caracterizados por esta forma propia del asiento, y con una simbología de gran riqueza inmaterial al ser el elemento que define la autoridad del monarca Ashanti y, a la misma vez, la unidad de su pueblo⁴.

2. La silla de cadera: un mobiliario de lujo en las postrimerías del gótico

Durante la baja edad media, en el mundo hispano – musulmán, el mueble de asiento era muy escaso, dada la costumbre de sentarse a la morisca⁵. Así se puede

² WANSCHER, Ole – *Sella Curulis, the Folding Stool: An Ancient Symbol of Dignity*. Copenhagen, 1980.

³ Esta tipología de silla de cadera profusamente decorada con taracea se ha mantenido hasta nuestros días en Siria y en Egipto.

⁴ El oro fue el elemento característico del arte Ashanti, una materia prima procedente de las minas de Ghana. Se empleó significativamente en aquellas piezas relacionadas con la autoridad regia y su protocolo asociado. La importancia que se le daba a estas obras, significativamente al trono real, y a sus artistas, queda evidenciado en la costumbre de recluir a los orfebres en la propia corte. El trono tenía morfología curva en el asiento, que estaba sustentados por columnas, cariátides, soportes zoomorfos y ornamentado con motivos geométricos.

⁵ Es decir, en el suelo con las piernas cruzadas y las rodillas separadas, para lo que se empleaban grandes almohadones situados en alfombras, o ligeramente elevadas sobre una tarima.

apreciar en el *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas de Alfonso X el Sabio*⁶ (1283-1287), conservado en la Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Madrid), donde una de sus miniaturas muestra a dos mujeres sentadas a la "manera morisca", sobre almohadas listadas, mientras juegan a las tablas llamadas "del emperador". Esta costumbre es una tradición oriental presente en la sociedad cristiana bajomedieval, heredera del sustrato cultural andalusí, que impregnó los reinos cristianos peninsulares durante siglos⁷.

A finales del gótico, comienzan a introducirse las sillas denominadas de caderas con incrustaciones geométricas en la madera y terminadas en tela o cuero. Estas piezas fueron consideradas como piezas de lujo dado que en los reinos hispánicos era muy escaso el mobiliario de asiento. Estas sillas como elemento mueble de uso poco habitual⁸ recibían la denominación de *sillas de cadera* – de acuerdo con el nombre que reciben en los inventarios castellanos del siglo XV –, como es el caso

⁶ Sobre este códice destacamos el trabajo de FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura – *Libro de axedrez, dados e tablas*, Ms. T-I-6. Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Estudio codicológico. *Libro de los Juegos de Ajedrez, Dados y Tablas de Alfonso X el Sabio. Scriptorium*, Universidad Complutense de Madrid, 2010, pp. 69-116, Sobre el mismo manuscrito relacionamos los principales estudios: RODRÍGUEZ DOMÍNGUEZ, Ana – *El Libro de los Juegos y la miniatura alfonsí. Alfonso X el Sabio. Libros del Ajedrez, Dados y Tablas*. Volumen II. Madrid – Valencia, 1987, pp. 30-123; FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura – *Arte y ciencia en el scriptorium de Alfonso X el Sabio*. El Puerto de Santa María, 2013. SANZ LÓPEZ DE GUEREÑO, María Teresa – *Las miniaturas del Libro del acedrex, dados y tablas de Alfonso X el Sabio. Libro de los Juegos de Ajedrez, Dados y Tablas de Alfonso x el Sabio*. Valencia, 2010, pp. 19-67.

⁷ En las miniaturas de *Las Cantigas de Santa María* y en la del *Libro de ajedrez, tablas y dados* de Alfonso X (s. XIII) aparecen moriscos recostados sobre almohadas, jugadores de ajedrez en la botica, uno de ellos con el codo recostado en una almohada, las ya citadas jóvenes sentadas en almohadas listadas o el propio rey sentado en una alfombra, también con una almohada para el codo, presidiendo "el juego de los escaques". MENÉNDEZ DE LUARCA RAMÓN-LACA, Luis – *El hogar morisco, Oppidum*. Segovia: Universidad SEK. 1 (2005), pp. 121-142.

⁸ El escaso mobiliario conservado de este periodo son piezas de carácter eclesiástico pertenecientes en origen a iglesias de distinto estatus entre las que destacan las catedrales. En este sentido, los muebles más característicos serán las cátedras episcopales, los sillones abaciales, o los armarios de sacristía.

del testamento de Juana I de Castilla⁹. Este mobiliario de madera era plegable y relativamente ligero de peso para que fuera fácilmente transportable, un aspecto al que evidentemente ayudaba su diseño curvilíneo y articulado. Como elemento de lujo, destinado a las clases de alto estatus social, estaban en muchos casos ricamente ornamentadas con incrustaciones de motivos geométricos, significativamente con taraceas, y vestidas con telas, terciopelos o cuero, que le conferían un aspecto refinado, de variadas texturas y riqueza cromática.

Una de las piezas más conocidas, que denota su destino a las clases más altas de la sociedad y su raigambre islámica, es la denominada jamuga nazarí conservada en el Museo de la Alhambra, un asiento de finales del siglo XV que, según algunos autores era utilizado por los sultanes en las ceremonias oficiales¹⁰. Esta silla plegable está realizada en madera y adornada ricamente con taracea, dibujando ruedas de lazo de ocho, con asiento y respaldo en cuero repujado, en el que aparece el escudo de la dinastía nazarí, implantado por Muhammad V¹¹.

Esta tipología de asiento ricamente policromado con taraceas ha llegado a la actualidad con la conservación de diversos ejemplos postnazaríes datados a finales del siglo XV y en las primeras décadas del quinientos. En esta serie tipológica destacan por su calidad en el territorio peninsular, la silla de caderas procedente del monasterio de Santa María la Real de Vileña, actualmente en el Museo de Burgos (inventario n.º 189), la del Museo Arqueológico Nacional (inventario n.º 62.044), las seis sillas de cadera que la Catedral de Toledo tiene depositadas en el Museo de Santa Cruz

⁹ Inventario de bienes muebles de Juana I de Castilla. Fue redactado por su camarero, Diego de Ribera, cuando la reina se trasladó a vivir a Tordesillas en julio de 1509 con adiciones posteriores datadas en 1565. Se conservan tres copias de este documento, aunque con ligeras variaciones entre ellas: en el Archivo General de Simancas (AGS) CMC, 1.ª época, legajos 1213 y 1544, y otra en la Real Biblioteca, Madrid (RBM), ms. II-3.283. TORRES FERRANDIS, José – Inventarios reales (Juan II a Juana la Loca). Datos documentales para la historia del arte español. Madrid, 1953, vol. 3, p. 235, CREMADES CHECA, Fernando – *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial*. Madrid, Fernando Villaverde Ediciones, 2010. SANTA-CRUZ SILVA, Noelia – La taracea: una producción eboraria de lujo en la época de Juana de Castilla. *Juana I en Tordesillas: su mundo, su entorno*, Miguel Ángel Zalama Rodríguez (director), (2010), pp. 383-394.

¹⁰ Como ya hemos advertido los musulmanes mantenían el hábito de estar sentados o recostados en la intimidad de su casa sobre grandes cojines situados sobre alfombras. Este tipo de mueble se reservaba para las ceremonias oficiales.

¹¹ PUERTAS FERNÁNDEZ, Antonio – Jamuga. *Arte y cultura en torno a 1492*, catálogo exposición. Sevilla, 1992, n.º 139, pp. 218-220.

desde 1960 de similares características (n.º DO1534), y en el ámbito internacional cuatro sillas conservadas en el Metropolitan de Nueva York.

3. Símbolo de poder en el Renacimiento

A partir del siglo XVI, la silla de cadera comienza a ser empleada tanto en los reinos cristianos europeos como en el Nuevo Mundo por las élites civiles y eclesiásticas como imagen y símbolo de poder. Así queda patente en numerosas obras pictóricas y dibujos del momento, destacando en este último caso las distintas representaciones de Hernán Cortés en Nueva España, acompañado en muchos casos por doña Marina “la Melinche”. De este modo, se puede apreciar en el Códice de Diego Durán (siglo XVI), conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid¹², en concreto en la escena del primer encuentro de Malinalli con Cortés, donde éste aparece sentado en una silla de cadera frente al resto de personajes que permanecen de pie, en una actitud de poder y prevalencia en la escena.

En el caso hispanoamericano, encontramos representaciones de interés en donde se emplean las sillas de cadera por los personajes relevantes como es el caso del códice de Yanhuitlán¹³ en donde se muestran conversando y sentados sobre este tipo de mobiliario al conquistador español Francisco de las Casas, -quien en 1493 acompañó a Colón en su segundo viaje –, y a Gonzalo de las Casas, su hijo. En la misma obra aparecen otros dibujos protagonizados por eclesiásticos, en un primer caso por integrantes de los dominicos, en donde aparecen sentados sobre estas sillas frente a los indígenas que permanecen de pie y dibujados en menor tamaño¹⁴, o a obispos como Juan López de Zárate, situado sobre una silla de cadera, un ejemplo que denota su función episcopal como cátedra, donde el prelado imparte su magisterio enseñando la doctrina a los indígenas¹⁵.

En la península, encontramos retratos como el óleo conservado en el Museo Nacional del Prado de la princesa de Portugal, Juana de Austria, hermana de Felipe II, realizado a finales del siglo XVI – principio del siglo XVII por Juan Pantoja de la

¹² Biblioteca Nacional de España (BNE), DURÁN, Diego – *Historia de las Indias de Nueva España e islas de la tierra firme*, 1579, manuscrito, signatura: Vitr/26/11.

¹³ Biblioteca Histórica José María Lafragua de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP) México. Códice de Yanhuitlán, lámina VIII.

¹⁴ “Fraile dominico junto a los señores mixtecos Mono y Venado”. BUAP, México. Códice de Yanhuitlán, lámina XIX.

¹⁵ “El obispo Juan López de Zárate muestra un rosario a 7 mono”. BUAP, México. Códice de Yanhuitlán, lámina XVI.

Cruz, en donde se muestra a la princesa de pie ligeramente apoyada sobre una silla de cadera ricamente ornamentada en terciopelo rojo¹⁶.

Po otra parte, la nobleza italiana también empleó este tipo de mobiliario como imagen de poder y lo plasmó en sus retratos. Es el caso del lienzo de Bianca Capello de Medici y su hijo, Antonio de Medici, donde se muestra una silla de cadera que sigue la tradición nazarí de ornamentar el mueble con taracea. No obstante, fueron las élites eclesiásticas las que más utilizaron en sus retratos pictóricos este mobiliario, con la diferencia de aparecer en ellos siempre sentados, como en el lienzo de Tiziano Vecellio, "retrato de Paulo III" (1543), conservado en el Museo Nazionale di Capodimonte en Nápoles; la obra de Siciolante Girolamo da Sermoneta, donde se retrata al nuncio papal GirolamoVerallo, expuesta en la GalleriaSpadade Roma; el "Retrato del cardenal Niccolò Gaddi" de Jacopino del Conte, conservado en el Kunsthistorisches Museum, o la obra de Sebastiano del Piombo, en donde el pintor italiano pintó al cardenal Reginald Pole (circa 1540), conservada actualmente en el Hermitage.

Mención especial merece el retrato de Thomas Cranmer, Arzobispo de Canterbury (1556), pintado por el retratista alemán Gerlach Flicke, en donde se muestra una silla de cadera de similar factura¹⁷ y ornamentación a las piezas españolas de la Alhambra y de Orihuela, ejemplo que analizaremos con detalle en los sucesivos apartados de este trabajo.

4. Las sillas de caderas del Museo de Arte Sacro de Orihuela

La producción artesanal de sillas de cadera como artículos de lujo destinadas a la realeza o al alto clero tiene su corroboración en el caso de dos piezas conservadas en la ciudad de Orihuela, en concreto en el Museo Diocesano de Arte Sacro, que, dada su procedencia, formarían parte de la dotación del Colegio de Santo Domingo o de Predicadores, la antigua Universidad de Orihuela, – regentada por los dominicos – cuyo fundador y mecenas fue Fernando de Loazes, patriarca de Antioquía¹⁸.

Entre los años 1980 y 1982 se depositó en las antiguas dependencias del Museo Diocesano de Arte Sacro, situadas en el sobreclaustro de la Catedral de Orihuela y

¹⁶ Museo Nacional del Prado. Procedente de la Colección Real (Palacio del Buen Retiro, Madrid, 1794, n.º 857). Número de catálogo: P004159.

¹⁷ National Portrait Gallery, London, NPG 535. WELLS-COLE, Anthony – *Art and Decoration in Elizabethan and Jacobean England: The Influence of Continental Prints, 1558-1625*. New Haven, 1997, figura 41.

¹⁸ Las piezas que aquí presentamos proceden del Colegio de Santo Domingo de Orihuela, la antigua Universidad de Orihuela. PORTAS SÁNCHEZ, Javier – *El patriarca Loazes y el Colegio Santo Domingo de Orihuela*. Orihuela: Caja Rural Central, 2003.

en las estancias del antiguo Archivo Catedralicio, la colección del Patronato Histórico – Artístico de la Ciudad de Orihuela, institución fundada en la posguerra y que estuvo sin actividad durante décadas¹⁹. Este conjunto de bienes muebles procedía del Palacio del señor de Benejúzar, conocido popularmente como de Teodomiro –, en donde se había proyectado la creación de un museo de carácter arqueológico, pictórico y etnográfico, con una andadura muy pobre que concluyó con este depósito y con otros en distintos centros museísticos de la ciudad.

Entra las obras depositadas en la catedral de Orihuela se encontraban inventariadas dos sillas de cadera de extraordinaria factura y valor. Su procedencia estaba claramente definida, el antiguo colegio dominico de Santo Domingo, sede de la extinta Universidad de Orihuela, un extraordinario complejo renacentista erigido bajo el mecenazgo del patriarca de Antioquía y Arzobispo de Valencia, el oriolano Fernando de Loazes. No obstante, estos muebles pasaron desapercibidos para la mayoría de investigadores²⁰, y no fue hasta el año 2011 con la puesta en marcha del nuevo Museo Diocesano de Arte Sacro en el antiguo Palacio Episcopal cuando comenzó su estudio y restauración.

Recientemente, una de ellas ha vuelto a su lugar de procedencia, el colegio de Santo Domingo, donde permanece expuesta en su centro de interpretación, una vez que ha sido estudiada y restaurada en el área de conservación y restauración del museo. El segundo ejemplar, permanece en el citado centro museístico, donde se está restaurando y estudiando, por lo que en este trabajo nos centraremos en la silla de cadera que ha sido recuperada a la que denominaremos para referirnos a ella, y diferenciarla, como la silla de cadera del colegio de Santo Domingo de Orihuela (fig. 1).

4.1. Su procedencia: El patriarca de Antioquía Fernando de Loazes y el colegio de Santo Domingo de Orihuela

El refinamiento y la delicadeza de estos muebles, así como la calidad de la técnica y materiales empleados, no hace más que evidenciar su pertenencia a las élites de la sociedad del momento, en este caso a Fernando de Loazes un eclesiástico que alcanzó altos rangos en la Iglesia como Patriarca de Antioquía (1566) y arzobispo de Valencia (1567), así como su destino a espacios arquitectónicos singulares, en este caso, el Colegio de Santo Domingo de Orihuela, el edificio renacentista más

¹⁹ Archivo Diocesano de Orihuela (A. D. O.) Fondo Archivo Catedralicio de Orihuela. Inventario del Patronato Histórico – Artístico de la ciudad de Orihuela. 1981.

²⁰ La única referencia a estas piezas se encuentra en PORTAS SÁNCHEZ, Javier – *El patriarca Loazes y el Colegio Santo Domingo de Orihuela*. Orihuela: Caja Rural Central, 2003.



Fig.1 – Silla de cadera del colegio de Santo Domingo de Orihuela. Proceso de restauración de la pieza en los talleres de restauración del Museo Diocesano de Arte Sacro de Orihuela. Fotografía: Museo Diocesano de Arte Sacro de Orihuela.

relevante del antiguo Reino de Valencia, que fue la única sede universitaria en aquel momento en el sureste español.

El patriarca Loazes fue uno de los personajes más influyentes de su tiempo²¹, nacido en Orihuela en 1497, en las inmediaciones de la parroquia de las Santas Justa y Rufina, en el seno de una familia acomodada, hijo del Dr. Rodrigo Loazes y Togores e Isabel Pérez de Albillo, realizó estudios de Gramática, Filosofía y Teología en su ciudad natal, y posteriormente, en las universidades de Bolonia, Pavía y París, graduándose en esta última en derecho civil y derecho canónico. Tras concluir su formación académica, Fernando de Loazes regresa a Orihuela y es nombrado en 1520 asesor del *Consell* de Orihuela. A finales del mismo año, es enviado a Valencia

²¹ Entre sus obras destaca su trabajo sobre el matrimonio de Enrique VIII *De matrimonio regis Angliae Henrici VIII et Catherinae de Austria* (editado en Brujas, 1528), aspecto que evidencia su relevancia en la Iglesia católica.

a las Cortes como representante de la ciudad en ellas. En diciembre de 1522 fue elegido abogado y asesor del *Consell* oriolano, posteriormente desempeñó los cargos de Fiscal del Santo Oficio en 1525 en la ciudad de Valencia y Visitador Real del rey Carlos V de los Tribunales del Principado de Cataluña en 1543. En el ámbito estrictamente eclesiástico, ostentó los cargos de obispo de Elna en 1542, de Lérida en 1543, de Tortosa en 1553 tras la celebración del Concilio de Trento y arzobispo de Tarragona en 1560²².

Durante su mandato episcopal como arzobispo de Tarragona se acuerda la desmembración de Orihuela de la diócesis de Cartagena, un largo conflicto segregacionista entre Murcia y Orihuela²³ que tenía sus orígenes en el siglo XIV, conocido por la historiografía como “el pleito del obispado”, y que tuvo en Loazes uno de sus principales apoyos para que la ciudad lograra que finalmente el papa Pío IV, a instancias de Felipe II, expidiera las bulas que convertían a la iglesia Colegiata del Salvador y Santa María en catedral, erigiendo finalmente el obispado de Orihuela. Culminaba así un largo proceso de segregación, que comenzó en firme en el año 1413, cuando se

²² Sobre la biografía de Fernando de Loazes y la magna obra renacentista del Colegio de Santo Domingo véanse los trabajos de NAVARRO ABAD, Elías – *Don Fernando de Loazes y su fundación del Colegio de predicadores de Orihuela, y de su insigne universidad*. Patronato artístico de la ciudad de Orihuela. Orihuela, 1958. PORTAS SÁNCHEZ, Javier – *Vida y obra de don Fernando de Loazes*. Orihuela: Asociación de Antiguos Alumnos del Colegio Santo Domingo de Orihuela, 1995. PORTAS SÁNCHEZ, Javier – *El patriarca Loazes y el Colegio Santo Domingo de Orihuela*. Orihuela: Caja Rural Central, 2003.

²³ La ciudad de Orihuela y su gobernación que correspondía desde el punto de vista geográfico al Sur valenciano, dependía espiritualmente de la diócesis castellana de Cartagena a la que se había incorporado tras la Reconquista, mientras en el ámbito civil pertenecía a la Corona de Aragón, con su lengua, costumbres y tradiciones asociadas. Esta situación territorial y política en la que los límites civiles y eclesiásticos no coincidían, y teniendo en cuenta los graves inconvenientes que esto producía, hizo surgir la necesidad de segregar su territorio de la diócesis de Cartagena. Durante las primeras décadas del siglo XIV comienza así un largo período de confrontación con el reino castellano de Murcia para alcanzar la sede episcopal, y en consecuencia la segregación de la diócesis cartaginense

le otorgó el rango de colegial por bula de Benedicto XIII, categoría que era necesaria para que una iglesia pudiese ser promovida a la catedralía²⁴.

Tras el logro que supuso la creación del Obispado de Orihuela, el mismo papa le otorgó la distinción de Patriarca de Antioquía en 1566 y, finalmente, arzobispo de Valencia en 1567. El 29 de febrero de 1568 Fernando de Loazes muere en Valencia, su cuerpo fue enterrado en la capilla mayor del Colegio de Santo Domingo, fundado por él mismo en la ciudad de Orihuela, en un túmulo delante del altar.

La finalidad de la fundación del colegio de Santo Domingo, era establecer en este extraordinario complejo arquitectónico renacentista un espacio para impartir la enseñanza a frailes de la Orden de Predicadores (1547). Esta pretensión inicial se amplió con la creación de la Universidad Pontificia o Estudio General por bula de Pío V, otorgada el 4 de agosto de 1569, aunque no funcionará como tal hasta 1610.

No obstante, no será hasta 1646 cuando el rey apruebe la Universidad de Orihuela mediante la concesión del Privilegio Real²⁵. Con esta medida, el centro universitario oriolano se equipará a la Universidad de Valencia, y por extensión al resto de universidades reconocidas por la autoridad real y pontificia, por tanto, los estudios de

²⁴ En 1510, el papa Julio II decretó la elevación al rango catedralicio de la Colegiata del Salvador, la creación del Obispado de Orihuela y su unión canónica con el de Cartagena bajo la autoridad de un solo Obispo -*sub uno pastore* –, según las recomendaciones de Fernando el Católico. Esta medida fue anulada posteriormente por León X y Clemente VII, atendiendo a las suplicas del rey Carlos V, enfrentado con la ciudad tras la revuelta de las Germanías (1521). Habrá que esperar hasta 1564 cuando el papa Pío IV separe definitivamente el territorio de la Gobernación de Orihuela de la diócesis de Cartagena, creando su propio obispado a petición del rey Felipe II, en cumplimiento del acuerdo adoptado en las Cortes de Monzón de 1563, donde Fernando Loazes fue un miembro muy activo en defensa de las aspiraciones oriolanas.

²⁵ La concesión del Privilegio Real llevaba consigo la redacción de unas normas para su gobierno, unos estatutos que debían ser aprobados por el propio monarca. Por encargo regio, su redactor fue el obispo de Orihuela Luis Crespi de Borja quién siguiendo los estatutos de la Universidad de Valencia – aprobados en 1651 – sintetizó en 23 disposiciones muchas de las ideas establecidas en la universidad valenciana, adaptadas a la realidad oriolana. Los Estatutos Reales de la Universidad de Orihuela fueron aprobados por Felipe IV el 6 de marzo de 1655, tras ser revisados por el Consejo de Aragón. Su vigencia se prolongó hasta 1783 cuando la política reformista borbónica afectó de un modo total y directo al Estudio. Durante este amplio período fueron el fundamento legal de la institución, las normas que servían para regir la vida del centro y el marco donde dirimir los problemas que se podrían suscitar en el ámbito universitario.

Teología, Cánones, Leyes, Medicina y Artes que allí se impartían tendrían la misma validez que los alcanzados en universidades del prestigio de Valladolid o Salamanca²⁶.

El establecimiento de esta institución en la ciudad y la consecución del obispado (1564), ambos logros alcanzados gracias al empeño de Fernando de Loazes, serán decisivos para que Orihuela se convierta en la segunda ciudad en importancia del Reino de Valencia tras haber perdido su relevancia geoestratégica medieval por carecer de sentido las fronteras en la España moderna. Así pues, Orihuela como sede episcopal, cabeza de gobernación y principal centro universitario del mediodía valenciano será un referente religioso, político y cultural en el reino valenciano.

Este monumental edificio fue dotado con un patrimonio mueble de primera magnitud. Prueba de ello es que dos de las obras más relevantes del patrimonio artístico de la Comunidad Valenciana proceden de allí como son la tabla renacentista de San Miguel Arcángel, atribuida en la actualidad a Paolo de San Leocadio, y el lienzo de "la Tentación de Santo Tomás de Aquino", obra de Diego Velázquez. En este sentido, la fundación de Fernando de Loazes permitió dotar al inmueble con piezas artísticas de primer orden tanto en el ámbito de la pintura -como son los ejemplos anteriormente citados-, la platería, el mobiliario en sí mismo, así como la dotación de una rica biblioteca. El mecenazgo de Loazes se caracterizó por la donación de numerosas rentas y valiosos objetos en distintos años y de forma asidua hasta su muerte, cuando en su testamento declaró heredero universal de sus bienes al colegio del que era su fundador.

4.2. Morfología, material y técnica: la taracea

Las dos piezas muebles conservadas en Orihuela presentan una morfología similar: son sillas de doble tijera, es decir plegables, y por tanto, fácilmente transportables, formadas por cuatro montantes curvos en forma de "ese" que se articulan por parejas, en los que se ensamblan dos zapatas como base, dos travesaños en los que se sostiene el asiento y dos brazos curvos que se erigen para recibir el espaldar, ambos realizados en cuero, al igual que el asiento, y que probablemente no sean los

²⁶ Sobre la antigua Universidad de Orihuela véanse los estudios de GARCÍA, Justo Soriano – *El colegio de predicadores y la Universidad de Orihuela*. (1918). Edición: Facsímil. Ayuntamiento de Orihuela, Caja Rural Central, Orihuela, GÓMIS MARTÍNEZ, Mario; TROBAT GARCÍA, Pilar – *Historia de las universidades valencianas*. Alicante: Instituto de Estudios "Juan Gil-Albert", 1993, vol. 2, GÓMIS MARTÍNEZ, Mario – *La Universidad de Orihuela, 1610-1807: Un centro de estudios superiores entre el Barroco y la Ilustración*. Alicante: Instituto de Estudios "Juan Gil-Albert"; Caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1987.

originales. En este caso, en los dos ejemplares estudiados tanto el asiento como el respaldo están sujetos a la madera por clavos agallonados de latón.

Las sillas se encuentran ricamente ornamentadas con taracea²⁷, una técnica de carácter decorativo en donde se aplica sobre una superficie de madera otras piezas de otros materiales como el hueso, el marfil, el metal, la plata, o también otros tipos de madera con colores y texturas distintas. El resultado de la combinación de distintas materias con texturas, acabados y colores variados es una visión policroma de la pieza con efectos brillantes cuando se emplea el metal, o significativamente la plata, como es el caso de los muebles que aquí se estudian.

En las sillas de cadera que se conservan en Orihuela las piezas de madera estaban cubiertas completamente en todas sus partes vistas por labor de rica taracea de plata, marfil y diversas maderas finas, dibujando ruedas de lazo de a ocho – aunque actualmente presentan pérdidas derivadas de un uso continuado del mueble-. Además, la decoración está rebordeada por series de puntos y una especie de cordón arrollado de marfil y ébano que simula las aristas.

4.3. Paralelismos: la jamuga nazarí de la Alhambra de Granada y los tres ejemplares del Metropolitan de Nueva York

Como ya se ha descrito, en estas sillas de cadera las piezas de madera aparecen todas ellas en la cara que queda a la vista decoradas con taracea. Y es aquí donde radica la diferencia entre ambas obras artísticas. La primera de ellas presenta una ornamentación en taracea similar a la conocida jamuga nazarí del Museo de la Alhambra, un ejemplar de parecida factura que fue adquirido en el mercado de antigüedades y cedida en 1957 al citado espacio museístico por Manuel Gómez – Moreno. La decoración sigue un esquema similar con las estrellas de ocho puntas en marfil y entre sus vértices figuras triangulares en plata como diseño principal. Estas estrellas se encuentran enmarcadas por octógonos en madera, en una composición que al unir estas formas estrelladas crea a la vez otras estrellas de cuatro puntas. La diferencia radica en la ausencia del marfil pintado en verde, aspecto que empobrece en cierta medida el aspecto policromático del mueble conservado en la Alhambra de Granada, y que dota de mayor suntuosidad al primer ejemplar oriolano (fig. 2).

²⁷ Esta técnica tiene sus antecedentes en la época del califato Omeya, en este sentido su capital Córdoba albergó desde el siglo X talleres de ebanistería de gran relevancia de los que salieron obras tan excepcionales como el mimbar móvil de su mezquita encargado por el monarca al – Hakam II. Se ha empleado en decoraciones del ámbito cultural musulmán y mudéjar, así como en Castilla y en Hispanoamérica.

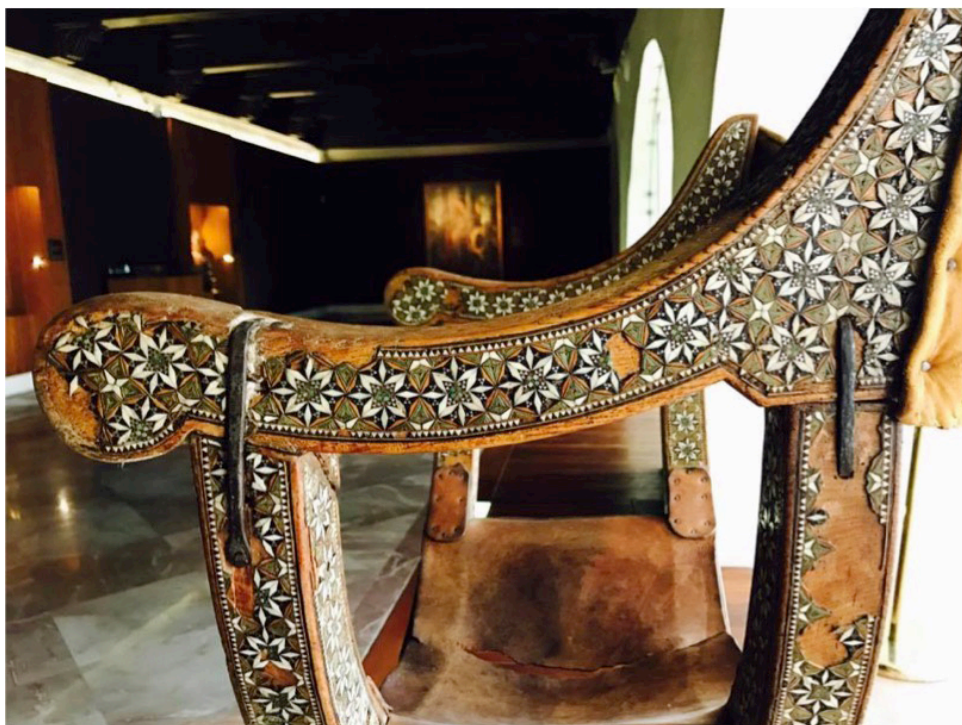


Fig. 2 – Detalle de los motivos decorativos en taracea de la silla de cadera del colegio de Santo Domingo de Orihuela. Fotografía: Museo Diocesano de Arte Sacro de Orihuela.

En el *Metropolitan art of New York* se conservan varias piezas similares a la silla de cadera del colegio de Santo Domingo de Orihuela, procedentes de diversas colecciones. La primera de ellas perteneciente a la colección Jules S. Bache (n.º 45.60.41a, b), tiene la misma ornamentación que la jamuga del Museo de la Alhambra (fig. 3), -sin el cromatismo en verde –, argumento principal para su adscripción a talleres granadinos, y con una cronología similar (circa 1480-1500). Otros dos ejemplares provenientes de la *Robert Lehman Collection*²⁸, que fueron adquiridas por el citado museo en 1975, siguen idénticos patrones formales y decorativos. En este sentido, la segunda pieza (n.º 1975.1.1978) mantiene la misma decoración que la silla de cadera que nos muestra el ya referenciado retrato del arzobispo de Canterbury, es

²⁸ KOEPPE, Wolfram – The Robert Lehman Collection. *Decorative Arts*, Vol. XV. Wolfram Koeppe [et al.] New York: The Metropolitan Museum of Art in association with Princeton University Press, 2012, pp. 229-31.



Fig. 3 – Silla de cadera del Museo Metropolitano de Nueva York, perteneciente a la colección Jules S. Bache (n.º 45.60.41a, b). Fotografía: Museo Metropolitano de Nueva York (imagen sin copyright, de dominio público).



Fig. 4 – Silla de cadera del Museo Metropolitano de Nueva York, procedente de la colección *Robert Lehman* (n.º 1975.1.1978). Fotografía: Museo Metropolitano de Nueva York (imagen sin copyright, de dominio público).

igual a otra pieza conservada en este museo, inventariada con el n.º 45.60.40a, y mantiene grandes similitudes con la silla de cadera procedente de la catedral primada de Toledo, inventariada en el Museo de Santa Cruz (n.º DO1534), y datada entre los años 1500-1525. Por último, destaca la silla n.º 1975.1.1978, de la colección *Robert Lehman*, que es idéntica a la silla de cadera del colegio de Santo Domingo de Orihuela, con el mismo diseño y cromatismo característico en verde del marfil pintado, en este caso enriquecida en el respaldo y en el asiento con textiles de extraordinaria calidad (fig. 4). Todas ellas, están construidas en madera de nogal y olmo, taraceada con maderas exóticas, y marfil. Este centro museístico las denomina como jamugas moriscas, y le otorga una datación relativa de 1480-1500, siguiendo la cronología propuesta para la jamuga nazarí de la Alhambra de Granada.

De la segunda pieza conservada actualmente en el Museo de Arte Sacro de Orihuela no hemos localizado ningún ejemplar similar en lo que al modelo decorativo se refiere, aunque mantiene los mismos elementos materiales en la taracea de las sillas de cadera conservadas en Nueva York y en el colegio de Santo Domingo de Orihuela, lo que nos indica una filiación común, es decir que muy probablemente fueron trabajadas en el mismo taller. A falta de un estudio más exhaustivo de esta pieza, y empleando términos propios de la arqueología, nos encontraríamos ante un *unicum*, es decir, una pieza que presenta elementos, en este caso en el diseño ornamental, que no se han documentado hasta ahora (fig. 5).

4.4. Problemática en torno a su cronología y producción

La conquista del Reino Nazarí de Granada no impidió que la tradición mobiliaria que estamos analizando en este estudio, y significativamente, el trabajo de la taracea perdurase en el tiempo de manos de los artesanos de los talleres mudéjares que continuaron realizando obras semejantes a las hispanomusulmanas durante todo el siglo XVI en territorios diversos de la geografía peninsular como la propia Granada, Sevilla, Aragón o Cataluña. La persistencia de los diseños, y en general, de los modelos decorativos y tipológicos en continuidad de las producciones andalusíes en los talleres mudéjares, conlleva en la actualidad ciertas dificultades a la hora de clasificar y adscribir correctamente algunas piezas, significativamente aquellas ejecutadas a principios del siglo XVI.

Es el caso de la silla de cadera del colegio de Santo Domingo de Orihuela, cuyos motivos decorativos en taracea son similares a la jamuga de la Alhambra, con la salvedad de emplear el cromatismo en verde en algunas de sus piezas de marfil. En



Fig. 5 – Silla de cadera del Museo Diocesano de Arte Sacro de Orihuela, actualmente en proceso de restauración. Fotografía: Museo Diocesano de Arte Sacro de Orihuela.

este sentido, de idéntica ornamentación encontramos una arqueta rectangular de procedencia granadina conservada en el Museo Arqueológico de Granada (inventario CE04227) que presenta los mismos materiales empleados en la taracea, -marfil en su color o pintado en verde, plata, ébano y limoncillo –, y el diseño de estrellas de ocho puntas con una flor de cuatro pétalos en su interior y pequeñas aplicaciones de plata, que se combina con un cordón de marfil y ébano en cada uno de los bordes de la pieza.

Por otra parte, la silla de cadera que muestra el retrato del arzobispo de Canterbury, Thomas Crammer, datado en 1556, nos muestra una decoración próxima, sobretodo en los frontales de los brazos, donde aparecen idénticos lazos de ocho pero sin el cromatismo verde del marfil, lo que aproxima esta pieza al ejemplar de la Alhambra de Granada, sin embargo, la decoración lateral del brazo de la silla evidencia una mayor sencillez decorativa y una simplificación ornamental²⁹, un aspecto que denota lo ya explicado por algunos autores³⁰ como es la pérdida de calidad de los diseños mudéjares con el transcurso del siglo XVI, y su posterior adaptación a los gustos italianos.

Desde nuestro punto de vista, es probable que las piezas conservadas en Orihuela fueran realizadas a principios del siglo XVI por artesanos mudéjares, dada la cronología que se baraja como momento en que formaron parte de la dotación del colegio de Santo Domingo. No obstante, en ambos muebles la tradición nazarí se mantiene intacta tal como podemos apreciar en la comparación con los motivos decorativos de la ya citada arqueta del Museo Arqueológico de Granada.

5. A modo de conclusión

Como hemos podido comprobar, en el Renacimiento se emplearon las sillas de cadera ornamentadas con taracea de tradición islámica – producidas en talleres mudéjares –, y enriquecidas con textiles de calidad, aspectos decorativos que otorgaban a este mueble un carácter de lujo, como elementos de prestigio y poder, dado su empleo en los retratos de ilustres personajes de la Iglesia o de la nobleza.

La propia tipología mobiliaria de silla de cadera ya fue de por sí un emblema de diferenciación social, y significativamente de poder, tal como se evidencia en el

²⁹ Este cambio en la ornamentación se puede observar en la silla de cadera de origen mudéjar conservada en el Museo Arqueológico Nacional (Madrid).

³⁰ SANTA-CRUZ SILVA, Noelia – La taracea: una producción eboraria de lujo en la época de Juana de Castilla. In ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel, dir. – *Juana I en Tordesillas: su mundo, su entorno*, 2010, pp. 383-394.

Nuevo Mundo con los ejemplos expuestos del conquistador español Hernán Cortés. Por otra parte, el gusto por lo mudéjar y su empleo en el ámbito de dominio español fue el reflejo de la conversión de un arte, que más allá de la religión y la cultura, se alzó como un símbolo del imperio que lo utilizó por una parte como instrumento de dominio, persuasión y propaganda, pero también de prestigio, una identidad que traspasó fronteras, que incluso adoptaron las élites italianas y de la propia Inglaterra como demuestran los retratos de Bianca Capello de Medici y del arzobispo Thomas Cranmer respectivamente. En este sentido, el testamento de 1556 de Sir John Gage de Firle Place en Sussex incluye cinco sillas de fabricación española decoradas con incrustaciones de hueso de color³¹, que viene a corroborar el gusto de la nobleza inglesa por estas sillas de cadera.

En este trabajo, hemos propuesto dos nuevas piezas conservadas en la ciudad de Orihuela, procedentes de la antigua universidad, y donadas por el patriarca de Antioquía, Fernando de Loazes. Del primer ejemplar, expuesto actualmente en el colegio de Santo Domingo, sólo hemos encontrado una pieza idéntica en el Metropolitan de Nueva York (n.º 1975.1.1978), aunque mantiene grandes paralelismos otra pieza del mismo museo (n.º 1975.1.1978), con las sillas de cadera de la catedral de Toledo, e incluso con la jamuga nazarí de la Alhambra. Por otra parte, la segunda de las piezas se encuentra en fase de estudio, aunque hasta este momento, la consideramos como única, al no localizar ningún mueble similar que mantenga la misma decoración en taracea.

³¹ BEARD, Geoffrey – Upholsterers and Interior Furnishings in England, 1530-1840. New Haven; London: Bard Studies in the Decorative Arts, 1997, p. 28.



As fábricas de móveis em Lisboa (1800–1834): a produção e o mercado

Celina Bastos

Museu Nacional de Arte Antiga

Resumo

Dando continuidade ao estudo das fábricas de móveis estabelecidas em Lisboa nas primeiras décadas de Oitocentos, aqui se analisa a produção de algumas dessas fábricas, bem como a respectiva clientela nacional e a exportação para aquele que a presença da corte tornara um lucrativo mercado: o Brasil. Deste modo, a caracterização da clientela e do mobiliário encomendado às fábricas permitirá, no futuro, a identificação da autoria de peças com proveniência conhecida, e, deste modo, um melhor conhecimento da produção da capital.

Palavras-chave: Portugal; Lisboa; século XIX; mobiliário; fábricas.

Resumen

Continuando con el estudio de las fábricas de muebles activas en Lisboa en las primeras décadas del siglo XIX, aquí se analiza la producción de algunas de esas fábricas, tanto su clientela nacional como la exportación al lucrativo mercado de Brasil, sede de la corte portuguesa entre 1808 y 1821. De este modo, la identificación de la clientela y del mobiliario encargado a las fábricas en cuestión permitirá, en el futuro, el reconocimiento de la autoría de piezas de mobiliario cuya procedencia ya es conocida y, además, un mejor conocimiento de la producción de la capital portuguesa.

Palabras clave: Portugal; Lisboa; siglo XIX; mobiliario portugués; fábricas.

Quando, em 2016, apresentei no I Congresso Ibero-americano de História do Mobiliário os resultados do estudo dedicado às fábricas de móveis estabelecidas na capital nas primeiras décadas de Oitocentos, aí analisei as que se encontravam activas nas décadas de 1820 e 1830¹. O tema surgira, por sua vez, quando, em 2008, consaguei um estudo monográfico a dois importantes marceneiros franceses

¹ BASTOS, Celina – O mobiliário português nas primeiras décadas de Oitocentos. As fábricas de móveis e os novos inventos. *Res Mobilis: Revista internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos*, Vol. 5, n.º 6 (1) (2016), pp. 188-207. In <https://doi.org/10.17811/rm.5.2016.188-207> (2019.03.02; 18h).

estabelecidos com fábrica de móveis em Lisboa: Pedro Bartolomeu Dejante (act. Lisboa 1821-† Paris 1859), o mais prestigiado marceneiro da capital desse período e fornecedor da casa real e da duquesa de Bragança, e o seu irmão, Luís Dejante (act. Lisboa 1821-†Lisboa, 1833)².

Na presente comunicação, e dando continuidade a esses estudos, agora alargando-os às primeiras décadas do século, proponho-me analisar, com maior detalhe, a produção de algumas dessas fábricas de móveis e a respectiva clientela nacional, bem como a exportação para o Brasil³.

Assim, importa aqui recordar que foi com os decretos de 9 de Fevereiro e de 18 de Abril de 1761 que as corporações de ofícios e artes mecânicas receberam um enorme e decisivo golpe, pois aqueles diplomas permitiram à Junta do Comércio, criada em 1755, «autorizar todos os artistas insignes, ou de novos inventos a trabalharem por seus ofícios, sem que o Senado da Câmara lhes pudesse negar a licença»⁴. Na prática, o licenciamento das fábricas cabia assim à Junta do Comércio e os seus proprietários escapavam, desta forma, ao controlo corporativo da respectiva bandeira, dos encargos que lhe eram implícitos e da inspecção dos juizes. Mais tarde, o alvará de 28 de Abril de 1809 regularizou e alargou a anterior concessão de privilégios específicos e variáveis a título individual, então apenas concedidos pelo monarca após consulta prévia à Junta, alargando o privilégio aos introdutores de máquinas ou de inventos e fixando ainda por catorze anos o privilégio exclusivo do novo invento, cujo plano deveria ser apresentado à Real Junta do Comércio, à qual cabia a sua aprovação e respectiva concessão.

O fundo documental da Junta do Comércio, designadamente os processos de licenciamento de fábricas e de concessão de privilégios que pertencem à Biblioteca e Arquivo Histórico da Economia, é, assim, uma fonte incontornável no estudo das fábricas de móveis. Tomemos como exemplo um dos muitos processos da Junta do Comércio. Assim, Em 1824, o mestre examinado do ofício de carpinteiro de móveis e samblagem António Pedro dos Santos, estabelecido há muitos anos na rua dos

² BASTOS, Celina – A família Dejante: a marcenaria e a indústria dos mármore no Portugal de Oitocentos. *Revista de Artes Decorativas*. Porto: Universidade Católica Portuguesa/ CITAR. 3 (2009), pp. 157-191.

³ Agradeço a Ana Kol, Anísio Franco e Fernando Montesinos toda a ajuda prestada na elaboração deste estudo e a Alexandra Markl as informações amavelmente cedidas.

⁴ NEVES, José Acúrsio das – *Memória sobre os meios de melhorar a indústria portuguesa, considerada nos seus diferentes ramos*, introdução e notas de Jorge CUSTÓDIO. Lisboa: Editorial Querco, 1983, pp. 144-145.

Correeiros, n.º 3, onde fabricava toda a qualidade de móveis, máquinas, engenhos, estojos e outros objectos, decidido a aumentar o seu estabelecimento e a «elevá-lo ao maior auge de perfeição» requereu autorização para «poder admittir a trabalhar no seu Estabelecim.to os Officiaes d'outros quaiquer Officios, que necessário lhe forem, e de que dependerem o Completo acabam.to dos Artefactos que fizer»⁵, tendo o seu pedido sido deferido após a inspecção realizada por um deputado da Junta do Comércio.

Às fábricas de móveis, como, aliás, às dos outros ofícios, era consentido empregar oficiais de outros ofícios, desde que necessários no fabrico das suas manufacturas, algo que não era permitido pelos regimentos dos ofícios mecânicos, designadamente do de carpinteiro de móveis e samblagem. Tornava, assim, possível aumentar a produção e baixar os respectivos custos, assegurando a rentabilidade e a expansão do negócio, como pretendia António Pedro dos Santos.

E aqui se coloca outra questão, a da fiscalização das fábricas pela Junta do Comércio. De facto, e ao contrário do que afirmavam os juizes do ofício, que recorren-temente acusavam as fábricas de falta de qualidade devido à inexistência de fiscaliza-ção, esse controlo existia e era assegurado por deputados da Junta do Comércio, que se deslocavam aos estabelecimentos dos requerentes de modo a avaliarem a qualidade das manufacturas e a novidade dos modelos e/ou das inovações técnicas que, de acordo com o decreto, lhes permitiam auferir dos privilégios concedidos aos artistas insignes ou de novo invento. Tanto assim que, em 1826, João Soares Bandeira, que se intitulava oficial do ofício de marceneiro, com loja na Rua Direita do Sacramento em Alcântara, n.º 32, viu indeferido o seu pedido de provisão para estabelecer loja e fábrica de marcenaria. No relatório, o deputado da Junta afirmava não ter encontrado naquele estabelecimento qualquer «artefacto que indicasse que o Sup.te seja perfeito Official do seu Officio: unicamente encontrei huma Comoda de madeira de caixa d'açucar inda sem ferragem, obra trivial; e que nada tem de novo invento e de conhecida utilidade Publica, como exige o Decreto de 18 de Abril de 1761»⁶. O deputado acrescentava ainda que João Soares Bandeira não apresentara qualquer certificado de aprendiz, nem de oficial, nem, tampouco, carta de exame dos mestres do ofício de marceneiro, o que, mais uma vez, contraria algumas das habituais acusações feitas pelos juizes da corporação, tal como a de que a licença para o estabelecimento de loja e fábrica era indiscriminadamente concedida.

⁵ Biblioteca e Arquivo Histórico da Economia (BAHE), JC-8, *Móveis*, fl. 37.

⁶ BAHE, JC-8, *Móveis*, fl. 212.

Já Francisco José Patrício, morador aos Anjos, obteve, em 1815, a ambicionada provisão. Afirmava, no seu requerimento, «o manufacturar os mais preciosos trastes de Madeira para ornamentos de Cazas», e ter trabalhado em «diversas máquinas uteis e necessárias, incluindo nellas os prefeitos Latoens asso e ferro fundidos, torneados e lavrados, como tem feito vêr nas diversas obras que tem fabricado»⁷. Como desejava aumentar o seu estabelecimento com diversos oficiais das diversas artes, isto é, de outros ofícios, requereu a respectiva licença à Junta, que lhe foi concedida por ter sido considerado «hum perfeito Marceneiro e Maquenista de obras de nova invenção»⁸. Deste modo, a sua produção era então inteiramente assegurada na fábrica, o que lhe permitia praticar preços razoáveis num mercado que se tornava cada vez mais competitivo.

Para além dos processos de licenciamento de fábricas e de concessão de patentes pertencentes ao vasto fundo documental da Junta do Comércio, outras fontes, manuscritas e impressas, complementam aquele fundo incontornável no estudo das fábricas de móveis e na caracterização da respectiva produção. É o caso dos anúncios, ou avisos, publicados na imprensa periódica, como na *Gazeta de Lisboa*. Usados pelos proprietários para uma eficaz divulgação junto do público tanto da localização da loja, como das manufacturas, modelos e novidades que aí fabricavam e vendiam, estes anúncios permitem recuperar não apenas a produção, as tipologias, os modelos e as novidades do mobiliário aí fabricado, mas, inclusive, datar com bastante precisão peças assinadas ou documentadas.

Assim o fez Margarida Diniz no seu estudo monográfico dedicado ao conhecido marceneiro da capital José Aniceto Raposo (1756-1824)⁹, no qual, cotejando aquelas fontes, traçou o percurso profissional daquele que foi um dos mais conceituados marceneiros de finais do século XVIII e início de Oitocentos. Tendo sido escrivão da corporação do ofício, este mestre carpinteiro de móveis e samblagem trabalhou para a casa real e a qualidade das suas obras, comprovada pelas peças que chegaram até nós, valeu-lhe, em 1805, a sua nomeação como reposteiro da casa real¹⁰. Também ele abriu uma fábrica de marcenaria por provisão da Junta do Comércio,

⁷ BAHE, JC-8, *Móveis*, fl. 80.

⁸ BAHE, JC-8, *Móveis*, fl. 80.

⁹ DINIZ, Margarida – José Aniceto Raposo (1756-1824): uma personalidade singular – marceneiro e inventor. In *Actas do 1º Colóquio de Artes Decorativas/ Mobiliário Português*. Lisboa: Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 2008, pp. 85-100.

¹⁰ DINIZ, Margarida – *Op. cit.*, pp. 88-89.

tendo sido autorizado desde 1795 a empregar «ofícios estranhos que precisar de empregar nas obras de novo invento»¹¹, demarcando-se do ofício de que chegara a ser escrivão, o que mostra bem como os regimentos se encontravam obsoletos e constituíam um efectivo entrave ao progresso. As mais recentes invenções eram igualmente anunciadas na imprensa periódica, prática seguida por Aniceto Raposo, que aí divulgou novidades como as «camas de sua invenção para campanha. São de lona, tem colchão de lã, cabeceira e travesseiro, não tem atacador, tizouras, nem fivelas. Com a singularidade de que guardados dois parafusos, ficão inutilizadas»¹².

Talvez por ter ocupado o referido cargo, Aniceto Raposo cumpria rigorosamente a obrigatoriedade de marcar as obras imposta pelo regimento, conhecendo-se diversos móveis marcados com punção IAR (José Aniceto Raposo) e com etiquetas de papel com a identificação da fábrica e respectiva morada, informação preciosa que, cotejada com os anúncios da Gazeta de Lisboa onde igualmente comunicava as sucessivas mudanças de morada, permite a datação das peças. Assim, em Novembro de 1805 anunciou a mudança da fábrica da rua da Emenda, ao Loreto, para a rua das Chagas «Fabrica de Marcineria de José Aniceto Raposo, sita na rua da Emenda ao Loreto, passa para a rua immediata das Chagas, propriedade N.º 12»¹³ – bem como a mudança, em Junho de 1810, desta rua para defronte do chafariz do Loreto, n.º 8¹⁴. Deste modo, uma credência do Palácio Nacional de Mafra, marcada com punção IAR e uma etiqueta de papel onde ainda se lê «[...] Marce / [...] niceto Ra / [...] Alto. Rua / [...] Chagas/ N.º 12» (PNM 1878)¹⁵, terá sido executada entre Dezembro de 1805 e o início do mês de Junho de 1810, período em que a fábrica se situava na rua das Chagas¹⁶; é ainda o caso de um pedestal pertencente ao Museu de Artes Decorativas da Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, executado após 1810, dado que a etiqueta de papel apresenta já a localização da fábrica defronte chafariz do Loreto

¹¹ DINIZ, Margarida – *Op. cit.*, p. 92.

¹² *Gazeta de Lisboa*, N.º 93 (18 Abril 1810), *apud* DINIZ, Margarida – *Op. cit.*, p. 94.

¹³ *Gazeta de Lisboa, Suplemento*, N.º XLVI (15 Novembro 1805), *apud* DINIZ, Margarida – *Op. cit.*, p. 93.

¹⁴ *Gazeta de Lisboa*, N.º 141 (13 Junho 1810).

¹⁵ Cf. Ficha de inventário da peça. In <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=996866&EntSep=2&Lang=PT#gotoPosition>

¹⁶ DINIZ, Margarida – *Op. cit.*, p. 97.

(«Lisboa. Na Fábrica de Marcenaria de Jozé Aniceto Rapozo ao Bairro Alto defronte do Chafariz do Loureto N.º 8»)¹⁷.

Outra das muitas críticas feitas às fábricas e aos seus mestres era a falta de formação, designadamente na área do desenho, indispensável para a perfeição de todas as artes. Ora entre os processos de licenciamento de fábricas encontramos vários casos de mestres e oficiais com uma garantida aprendizagem e prática no desenho, esta desenvolvida nos grandes estaleiros de obras régias, como a igreja e convento do Santíssimo Coração de Jesus (Estrela) ou o palácio de Queluz.

Neste âmbito, vejamos o processo de pedido de abertura, no Porto, de uma loja do ofício de ensamblador, dado que nele constam os dois únicos desenhos de mobiliário que se conservam no fundo documental da Junta do Comércio pertencente à Biblioteca e Arquivo Histórico da Economia. Assim, quando em 1818, o espanhol Froylan Andre Muinelo, morador no Porto, solicitou autorização para abrir uma loja de ensamblador ao abrigo do decreto de 18 de Abril de 1761¹⁸, foram feitas as habituais averiguações. O oficial declarou riscar as 5 ordens de arquitectura, e todas as mais obras que lhe encomendavam, acrescentando que fazia todo o tipo de molduras de bronze, como as que então apresentou, para guarnecer as respectivas ordens de arquitectura e outras destinadas a guarnecer seges e carrinhos e ainda que fundia todas as peças de bronze¹⁹. Tendo sido ouvido Manuel Lopes Coelho, mestre ensamblador em cuja loja o espanhol trabalhara, como oficial, perto de um ano, o mestre asseverou não apenas a habilidade do oficial espanhol, que lhe permitia executar toda e qualquer obra, mas também o facto de riscar muito bem e fazer todo o tipo de molduras de bronze²⁰, qualidades confirmadas por outras testemunhas, como Domingos Gonçalves, com loja de mestre de cadeiras de palhinha²¹.

O auto de averiguação constitui ainda um importante testemunho dos entraves colocados pelo ofício. Tendo apresentado dois riscos de leitos e de pianos fortes (figs. 1 e 2), Froylan Andre foi questionado pelo ensamblador e arquitecto da Relação do Porto José Francisco de Paiva (1744-1824) e por dois juizes do ofício, José Joaquim Fiúza e Manuel Gonçalves Pinto. Apesar de unanimemente reconhecerem que quem

¹⁷ MADFRESS Inv. 736, FREIRE, Fernanda Castro – *50 Dos Melhores Móveis Portugueses*. Lisboa: Chaves Ferreira-Publicações, S.A., 1995, p. 109.

¹⁸ BAHE, JC-8, *Móveis*, fls. 115-135.

¹⁹ BAHE, JC-8, *Móveis*, fls. 128.

²⁰ BAHE, JC-8, *Móveis*, fl. 133.

²¹ BAHE, JC-8, *Móveis*, fls. 134 e 135.

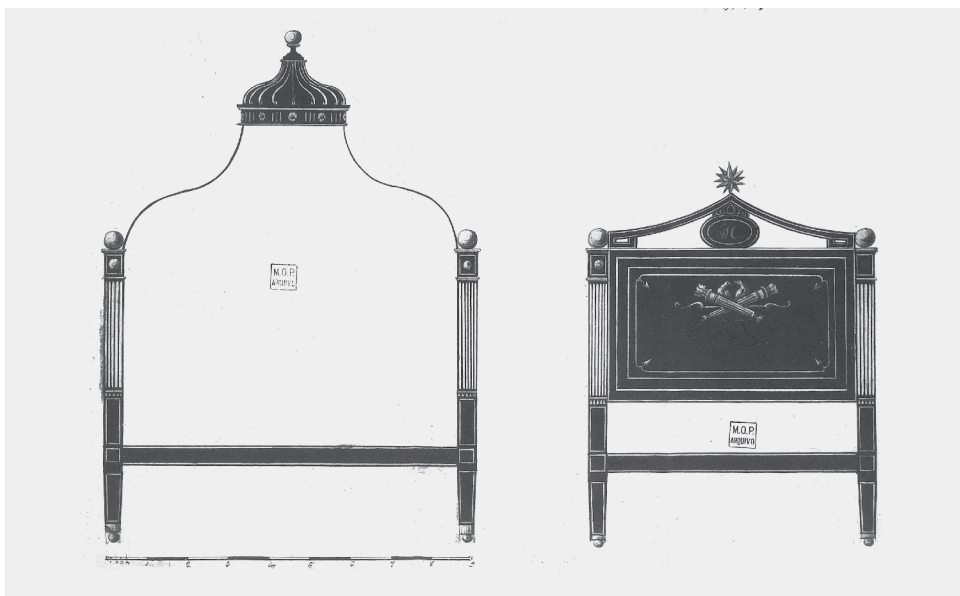


Fig. 1 – N.º 1º, Leito e cabeceira de leito. Desenho de Froylan Andre Muinelo, Porto, 1818. Lisboa, BAHE, JC-8, *Móveis*, fl. 131. © BAHE

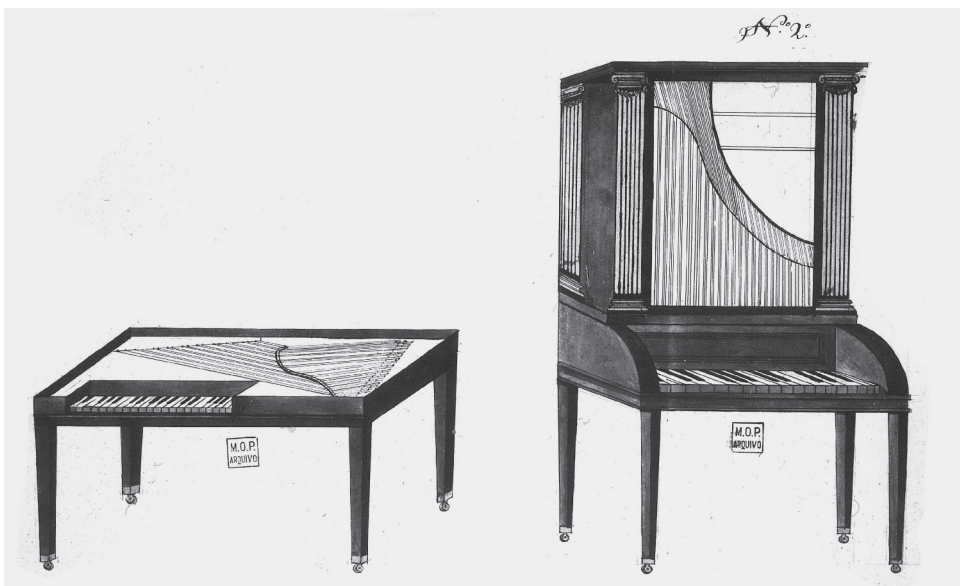


Fig. 2 – N.º 2º, Pianos fortes. Desenho de Froylan Andre Muinelo, Porto, 1818. Lisboa, BAHE, JC-8, *Móveis*, fl. 132. © BAHE

fazia as ditas obras de camas e pianos fortes, como as dos riscos apresentados, faria toda e qualquer obra de ensamblador, os dois juízes insistiram na obrigatoriedade do oficial se submeter a exame, como prescrevia o regimento do ofício, tendo que executar uma cómoda «torta e retorta» e uma cadeira, formas ultrapassadas nesse final da década de 1810, pelo menos a primeira, pois correspondia a um modelo em voga nos anos de 1770, mas já completamente em desuso em 1818. Os juízes exigiam ainda, dado que era estrangeiro, licença da Junta do Comércio e do Senado da Câmara do Porto. Ora o parecer do superintendente do Tabaco e da Alfândega do Porto é favorável devido à intervenção de José Francisco de Paiva, então com um enorme prestígio²², já que o hábil arquitecto e exímio ensamblador – como é referido no processo – não só elogiou os conhecimentos teóricos e práticos do oficial, demonstrados, aliás, nos desenhos de mobiliário que apresentou (figs. 1 e 2), como acrescentava que os juízes haviam aprovado nos tempos mais recentes, muitos oficiais sem exigirem que estes tirassem os moldes da cómoda e da cadeira como impunham ao espanhol e sem efectivamente se encontrarem em condições de serem aprovados²³.

Quanto à situação na capital, vejamos alguns casos. Em 1819, José Raimundo do Vale, com loja de marceneiro na praça da Alegria, afirmava, no seu requerimento, ter aprendido formalmente a arte mecânica – referindo-se decerto a uma aprendizagem com um mestre examinado do ofício – e ter «frequentado com proveito as lições da Caza do Risco»²⁴. Idêntica formação na disciplina do desenho foi reclamada, em 1830, por Vicente Coutinho, mestre examinado do ofício de carpinteiro de móveis e samblagem (1823), estabelecido na rua dos Cardais de Jesus, n.º 6. No pedido de provisão para poder ter diversos ofícios para o complemento das suas obras, Coutinho declarou ter aprendido «o desenho na aula Regia de Desenho e Architectura»²⁵.

Importantes informações sobre a aprendizagem e a prática do desenho surgem no processo de José Vitorino dos Reis, oficial de carpinteiro de móveis e samblagem, que, em 1807, ao solicitar o alvará de fábrica de novo invento que lhe permitisse trabalhar com diversos artífices, informou ter trabalhado na Casa do Risco da

²² Sobre este arquitecto veja-se o estudo de PINTO, Maria Helena Mendes – *José Francisco de Paiva, Ensamblador e Arquitecto do Porto (1744-1824)*. Lisboa: Ministério da Educação Nacional/ Museu Nacional de Arte Antiga, 1973.

²³ BAHE, JC-8, *Móveis*, fls.129 e 130.

²⁴ BAHE, JC-8, *Móveis*, fl. 421.

²⁵ BAHE, JC-8, *Móveis*, fl. 561.

Real Obra do Santíssimo Coração de Jesus e nas obras do palácio de Queluz²⁶. De facto, o atestado passado pelo mestre entalhador Tomás de Aquino²⁷ confirma essa informação, pois nele certifica a colaboração de Vitorino dos Reis em todas as obras que o entalhador executou para «suas Altezas tanto p^a Queluz como para Pedroisos»²⁸, elogiando o seu bom conhecimento das plantas e desenhos das obras de talha, indispensável para a execução das obras²⁹. Seguiu-se uma colaboração com um dos principais mestres marceneiros ao serviço da casa real, António Roiz da Silva Gomes Portugal³⁰. O certificado do mestre examinado do ofício de móveis e samblagem traça precisamente o percurso profissional do oficial José Vitorino dos Reis, desde o início da aprendizagem com o mestre entalhador José Inácio na Real Obra do Convento do Coração de Jesus, onde ingressou por ordem régia e onde trabalhou nos móveis para o convento, que António Portugal declara ter visto; depois permaneceu durante seis anos na loja deste mestre marceneiro, com o qual colaborou nas obras para o príncipe regente D. João (1767-1826), para a princesa D. Carlota Joaquina (1775-1830) e para as filhas, tendo acompanhado o mestre nas muitas deslocações ao palácio de Queluz «a trabalhar mesmo dentro das reais Camaras» e na presença da família real, pois, segundo António Portugal, desenhava muito bem, reduzindo a esboços «de pequeno p^a grande»³¹.

Nos processos de licenciamento de fábricas e de concessão de privilégio de novo invento da Junta do Comércio encontramos outras informações relevantes, como as matrículas de aprendizes e de oficiais e os certificados de aprendizagem – agora feita nas fábricas e não nas oficinas dos mestres examinados da respectiva corporação

²⁶ BAHE, JC-8, *Móveis*, fl. 429.

²⁷ A quem se encontram atribuídos diversos móveis, designadamente diversas cadeiras de braços do acervo do Palácio Nacional de Queluz (PNQ 118 A a PNQ 120 A/2) e uma cadeira de braços pertencente ao Museu da Assembleia da República (MAR 88).

²⁸ BAHE, JC-8, *Móveis*, fl. 433.

²⁹ BAHE, JC-8, *Móveis*, fl. 433.

³⁰ Encontram-se documentados diversos pagamentos de móveis executados pelo marceneiro para a casa real, designadamente na década de 1790. Por exemplo, em Setembro de 1796 forneceu uma cadeira para o real serviço, em Maio de 1797 um leito para a princesa D. Carlota Joaquina por 328\$549 réis, e, em Junho, uma banca «para Suas Altezas Reais jantarem», Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), *Casa Real*, liv. 516; em Setembro de 1799 uma cadeira e um leito para D. Maria Isabel, ANTT, *Casa Real*, liv. 454. Sobre este marceneiro, veja-se MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho – Bastidores de uma festa da Corte no Palácio de Queluz (1795). *Revista de Artes Decorativas*. Porto: Universidade Católica Portuguesa/ CITAR. 4, (2010), pp. 154-155 e 166.

³¹ BAHE, JC-8, *Móveis*, fl. 430.

–, que permitem recuperar a composição destes estabelecimentos. Já os atestados redigidos pelos principais clientes, que certificam a qualidade e a diversidade das manufacturas, a actualização e o bom gosto dos modelos e, muitas vezes, o seu preço acessível, são fundamentais para o entendimento da forma como os proprietários das fábricas enfrentavam a competitividade do mercado e fidelizavam a clientela, permitindo ainda identificar as principais tipologias e os modelos aí fabricados. Estes atestados constituem-se assim como uma importante fonte para a caracterização da produção das fábricas de móveis da capital, permitindo a identificação da autoria de peças com proveniência conhecida.

Desde logo, entre a clientela das fábricas de móveis da capital contavam-se algumas lojas que vendiam as manufacturas aí produzidas, como os estabelecimentos que se dedicavam ao comércio de objectos para ornato das casas, desde móveis a pinturas e estampas emolduradas. Era o caso da fábrica do mestre Jorge José Joaquim Rufino Marrocos³², que em 1830 contava entre os seus clientes António Rafael, filho do pintor Joaquim Rafael e dono da loja de «de Ornatos de Casa», estabelecida, pelo menos desde 1828, no Passeio Público, n.º 74, 75 e 76³³. No certificado que acompanhava a petição de Rufino Marrocos, António Rafael afirmava que aquele «me tem feito muito traste, e Moveis de diversas qualidades para eu vender na minha Loja N.º 74 no Largo do Páteo os q[ua]es são do melhor gosto moderno, com toda a perfeição»³⁴.

Já o mestre entalhador José Joaquim Inácio, com fábrica desde 1824, estabelecida no pátio do Tijolo, tinha entre a sua clientela diversos mestres com lojas e armazéns de móveis na rua do Ouro, como o mestre entalhador José Luís da Silva, para quem em 1824 fabricava tremós com bancas e mesas de madeira de mogno, murta ou espinheiro, «acabadas de semblagem, guarnecidas de ornatos, pronta a dar polimento que actualmente se uza»³⁵, ou para armazéns como o de Gregório José Gonçalves, para quem executou tanto móveis entalhados, como obras de

³² Sobre esta fábrica, veja-se BASTOS, Celina – O mobiliário português, pp. 193, 198 e 202. In <https://doi.org/10.17811/rm.5.2016.188-207> (2019.03.02; 18h).

³³ Cf. anúncios na *Gazeta de Lisboa*, N.º 188 (9 Agosto 1828) e *Ibidem*, N.º 244 (14 Outubro 1828), apud TELLES, Patrícia Delayti – O comércio da pintura no Brasil na primeira metade do século XIX. In *ASRI – Arte y Sociedad. Revista de Investigación*, 8, (2015). In <http://asri.eumed.net/8/comercio-pintura.pdf> (2019.03.05; 18h).

³⁴ BAHE, JC-8, *Móveis*, fl. 279.

³⁵ BAHE, JC-8, *Móveis*, fl. 373.

ensamblagem³⁶. Trabalhou igualmente para a casa real, designadamente para os quartos das infantas³⁷, para os quais executou, por exemplo, dois toucadores³⁸, para o conde das Galveias, para quem fez, em 1824, uma cadeira régia, dois tremós de mogno e duas bancas, para Manuel Rodrigues Bandeira, para o qual executou, em 1822, um tremó grande com colunas e mesa de pedra, e, em 1824, 3 tremós ricos de colunas com suas bancas competentes de mogno com ornatos dourados, bancas de jogo e cadeiras na mesma madeira para a sala de Faustino José Lopes Nogueira de Figueiredo e Silva, alcaide-mor da vila do Cadaval³⁹.

A venda das manufacturas a negociantes da Praça de Lisboa era de modo significativa, designadamente aos que exportavam para o Brasil. Veja-se o caso, por exemplo, do já referido Agostinho Alexandre Cavroé⁴⁰, com fábrica de móveis no Largo do Calhariz, e que em 1804 fornecia negociantes da Praça de Lisboa, como Luís Cipriano Rebelo, Manuel de Sousa Freire & Companhia e José Gonçalves Macieira, os quais não só compravam os seus «moveis preciosos de hum raro gosto e de nova invenção»⁴¹ para guarnecer as suas casas, como para vender para o Brasil, para onde, aliás, enviavam grande diversidade de mercadorias, desde livros⁴² a mobiliário.

Muitos anos depois, em 1820, Feliciano do Ó Antunes Praxedes, carpinteiro de móveis e samblagem estabelecido na rua dos Ourives, n.º 60, executava mobiliário para António Francisco da Silva, que o comprava para a sua casa, mas sobretudo para o remeter para o Brasil⁴³. O mesmo se verificava, tal como o negociante matriculado pela Real Junta do Comércio Claudino José Carrilho, tenente-coronel de Milícias e

³⁶ BAHE, JC-8, *Móveis*, fl. 374.

³⁷ BAHE, JC-8, *Móveis*, fls. 361.

³⁸ VITERBO, Francisco de Sousa – *Artífices Portugueses ou Domiciliados em Portugal (obra póstuma)*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1917, p. 5.

³⁹ BAHE, JC-8, *Móveis*, fls. 369-371, *apud* BASTOS, Celina – O mobiliário português, pp. 199-200. In <https://doi.org/10.17811/rm.5.2016.188-207> (2019.03.02; 18h).

⁴⁰ A fábrica foi continuada pela viúva em 1815, cf. BASTOS, Celina – O mobiliário português, pp. 197 e 201.

⁴¹ BAHE, JC-8, *Móveis*, fl. 7.

⁴² ABREU, Márcia – Os lugares dos livros – comércio livreiro no Rio de Janeiro joanino. *Floema* – Ano III, n. 5 A (2009), pp. 7-30 In https://www.academia.edu/9993788/Os_lugares_dos_livros_comercio_livreiro_no_Rio_de_Janeiro_joanino (2019.03.05; 20h).

⁴³ BAHE, JC-8, *Móveis*, fl. 57.

cavaleiro da Ordem de Cristo, que lhe comprava móveis tanto para a sua casa (a de Lisboa e a sua quinta de Palhais, em Loures), como para remeter para o Brasil⁴⁴.

Miguel António Trancoso, estabelecido com Fábrica de Móveis na rua da Rosa das Partilhas, 112 A, exportava a sua produção para o Brasil em 1832, e empregava um mestre examinado e quinze oficiais, todos portugueses, mas chegara a empregar mais de setenta pessoas, certamente devido ao volume da exportação das suas manufacturas para o Brasil na década anterior⁴⁵. E em 1834, com a extinção da Junta do Comércio nesse ano, João Pedro Correia, com Fábrica e Armazém de Móveis e Samblagem na Rua do Ouro, 233, solicitou ao Ministério do Reino a isenção de direitos de importação de matérias-primas e de exportação de objectos manufacturados⁴⁶, o que pressupõe a continuidade da sua fábrica e da exportação de manufacturas.

Os certificados passados pela clientela particular são também uma fonte possível para a identificação dos exemplares da produção lisboeta, pois não apenas são redigidos, como expectável, pelos clientes mais abastados, designadamente por destacadas figuras da corte, como descrevem, nalguns casos, os móveis executados. Por outro lado, quase todos referem a abundância da produção, o bom gosto, a qualidade e o preço moderado isto é, uma produção diversificada, de qualidade, com grande oferta de modelos e de gosto actualizado e preço acessível, algo que os mestres marceneiros sujeitos ao regimento da corporação não podiam oferecer.

Por exemplo, o já referido Agostinho Alexandre Cavroé fornecia habitualmente o marquês do Lourical, D. Luís Eusébio Maria de Meneses, a quem vendeu entre 1788 e 1804 mobiliário que este considerou «de muita perfeição e gosto»⁴⁷. Entre 1794 e 1804 forneceu a Pedro de Melo Breyner, desembargador da Relação e governador das Justiças do Porto, móveis dourados, embutidos e lisos, que este adquiriu para si e para pessoas de seu «parentesco e amizade»; Melo Breyner elogiou a produção da fábrica, que considerava ter um bom sortido e abundância de móveis de bom gosto, «obras bem acabadas e solidamente construídas»⁴⁸ e, além do mais, de preço

⁴⁴ BAHE, JC-8, *Móveis*, fl. 59 e BASTOS, Celina – O mobiliário português, p. 196. In <https://doi.org/10.17811/rm.5.2016.188-207> (2019.03.02; 18h).

⁴⁵ BASTOS, Celina – O mobiliário português, p. 196. In <https://doi.org/10.17811/rm.5.2016.188-207> (2019.03.02; 18h).

⁴⁶ BASTOS, Celina – O mobiliário português, p. 201 In <https://doi.org/10.17811/rm.5.2016.188-207> (2019.03.02; 18h).

⁴⁷ BAHE, JC-8, *Móveis*, fl. 8.

⁴⁸ BAHE, JC-8, *Móveis*, fl. 9.

razoável. O mestre marceneiro foi, aliás, fornecedor da casa real⁴⁹, encontrando-se documentadas inúmeras vendas de móveis para os palácios reais, designadamente para Queluz, como os que executou em 1791 ou a banquinha para o quarto da princesa D. Carlota Joaquina executada em 1793⁵⁰.

E é este bem sucedido mestre marceneiro quem revela uma prática comum a vários fabricantes de mobiliário e à qual recorria a primeira nobreza da capital: a recorrente troca da mobília por outra mais rica ou à nova moda. De facto, Agostinho Alexandre Cavoé, que então produzia na sua fábrica móveis preciosos para ornato de casas, designadamente exemplares dourados e embutidos, e onde, segundo ele, o público encontrava obras do melhor gosto e nova invenção, ou seja, novos modelos, fora notificado pelo Senado da Câmara para solicitar licença para venda de trastes velhos. Ora como em 1804 obtivera provisão da Junta do Comércio, passando a estar subordinado a esta como fabricante de nova invenção ou de reconhecida utilidade pública, tal não só não se justificava, por abusivo, mas também por não se aplicar ao seu negócio, que o Senado equiparava a um adelo. Assim, segundo ele não se tratava de uma venda de móveis velhos, mas da troca de mobiliário usado por outro mais actualizado ou de maior valor. E justificava a afirmação explicando que assim acontecia com as casas ilustres da primeira nobreza da capital às quais «pedindo o fausto, e a grandeza da Corte em certos acontecimentos plausíveis, e funções publicas huma inteira ou parcial mudança da sua mobilia, por outra mais elegante, ou mais rica, costuma o Supp.e fazer esta troca, recebendo em pagamento a mais antiga, ou menos sumptuosa; mas que não he, nem pode considerar-se velha; que foi fabricada na mesma Officina poucos tempos antes; e q. com pouco ou nenhum beneficio se vende logo a outras pessoas que dão menos apreço à moda, ou à elegância dos seus móveis; transaação que toda redunde em beneficio publico dos Compradores, e particularmente da Nobreza que aliás seria obrigada a sacrificar somas imensas sem esta providencia de equidade adoptada não somente pelos Fabricantes de Semblage, mas também nas Fabricas de Carruages, nos que preparam Vidros para Espelhos, nas que manufacturão peças de ouro, prata, bronze, ferro, bijutaria»⁵¹.

Vejamos outros exemplos. Filipe José dos Reis, mestre Marceneiro, estabelecido na rua Direita do Sacramento a Alcântara, fabricava catres, leitos, tremós, bancas,

⁴⁹ PIRES, António Caldeira – *História do Palácio Nacional de Queluz*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1925, vol. I, p. 190.

⁵⁰ ANTT, Casa Real, liv. 513.

⁵¹ BAHE, JC-8, *Móveis*, fl. n/n

caixas para relógios, molduras, guarda-loiças, cantoneiras, carteiras «de subtis segredos», camas de campanha com a maior segurança e obras com embutidos de madeira, tartaruga, madrepérola e outras preciosidades. Em 1830 executou para Henrique Evaristo Lobo, capitão – tenente da Armada Real um leito, um tremó, bancas e uma caixa para relógio⁵². Já Lázaro José Lobo, capitão-de-fragata da Armada Real passou um certificado em como o mestre marceneiro Filipe José dos Reis executou cadeiras, canapés, um leito, cómodas, um guarda-loiças, cantoneiras, molduras, etc, atestando a perfeição das obras, o preço cómodo e ainda que o marceneiro «executou muito bem a arte de dar polimento»⁵³.

João Luís Hinckeldey (act. Lisboa 1816-Lisboa †1832), ebanista e marceneiro alemão fixou-se em Lisboa em 1816, onde fundou uma «fábrica de móveis finos e polidos» dedicada a «fazer e preparar obras de marcenaria e burnir todas as madeiras susceptíveis de receberem lustro», para a qual chamou «peritos da sua terra d'Alemanha»⁵⁴. Em 1832 reclamava ter introduzido em Portugal o polimento, bem como a técnica de folhear uma coluna ou «qualquer outra peça concava»⁵⁵. O estabelecimento, especializado em móveis ao gosto de Paris e de Londres, contava com uma clientela ilustre, como os duques de Cadaval e de Lafões, para quem forneceu mobiliário aquando dos respectivos consórcios em 1819 e 1820⁵⁶. E no inventário realizado após a morte de D. Nuno Caetano Álvares Pereira de Melo (1799-1837), que em 1820 casara com D. Maria Domingas Francisca de Sousa Ligne, filha dos Duques de Lafões, surgem precisamente inúmeros móveis de mogno polido, com toda a probabilidade executados na fábrica de Hinckeldey (ou Hinkeldey) em 1820. Foi o

⁵² BAHE, JC-8, *Móveis*, fl. 66.

⁵³ BAHE, JC-8, *Móveis*, fl. 67.

⁵⁴ BAHE, JC-8, *Móveis*, fl. 187, *apud* BASTOS, Celina – O mobiliário português, p. 204. In <https://doi.org/10.17811/rm.5.2016.188-207> (2019.03.02; 18h).

⁵⁵ BASTOS, Celina – O mobiliário português, p. 204. In <https://doi.org/10.17811/rm.5.2016.188-207> (2019.03.02; 18h).

⁵⁶ A 24 de Novembro de 1819 D. Segismundo Caetano Álvares Pereira de Melo casou com a 3.^a duquesa de Lafões e um ano depois, a 1 de agosto de 1820, o irmão, D. Nuno Caetano Álvares Pereira de Melo casou com D. Maria Domingas Francisca Bragança Sousa e Ligne, igualmente filha dos Duques de Lafões.

caso, de um conjunto de 18 cadeiras e um canapé de madeira de mogno e palhinha⁵⁷ ou a «cama que servio ao Cazamento da Excellentissima Duqueza viúva»⁵⁸, D. Maria Domingas de Sousa Ligne, descrita como «uma cama à francesa de madeira de mogno de marca grande com duas cabeceiras de feitio de grades à chinesa e polida com seu imperial em meio uso»⁵⁹. Esta não só seguia o modelo de cama, ou leito, à francesa, como o feitio das cabeceiras (cabeceira e pés do leito) denunciavam outra moda da época, os móveis de gosto chinês, fabricados, por exemplo, na Real Fábrica de Móveis do italiano José Esquioppetta⁶⁰. E no inventário do palácio da Bela Vista, em Sintra, realizado por morte do duque de Cadaval D. Nuno Maria José Caetano Álvares Pereira de Melo (1888-1935), figuram inúmeros móveis de mogno polido, técnica que o Hinckeldey reclamava ter introduzido em Portugal, tais como diversas poltronas, um sofá e quatro cadeiras, todos com cabeças de cisne, e ainda sofás com ferragens de bronze, tremós com ferragens douradas e tampo de mármore e uma mobília de quarto descrita como sendo de estilo Império, igualmente em mogno polido, com guarnições de bronze dourado e pés de garra dourados, composta por um leito grande e dossel com 2 colunas, 2 mesas de cabeceira e uma cómoda com tampo de mármore⁶¹.

Entre 1820 e 1821 as fábricas forneciam manufacturas e materiais para as importantes obras que corriam pelas Obras Públicas. João Paulo Antunes, proprietário

⁵⁷ ANTT, *Tribunal da Boa Hora, Fundo Cível Antigo*, 6ª vara, 3ª secção, processo 54, cx. 1, n.º 1, *Inventário dos bens q. ficarão por fallecimento do Ex.mo Duque do Cadaval D. Nuno Caetano Alveres Pereira de Melo. Inventariante a Duquesa Viúva. Órfãos Belem. 1851-1854*, fls. 49v e 50. Muito agradeço ao Director do ANTT, Dr. Silvestre Lacerda, e à Dr.ª Anabela Ribeiro a autorização da consulta desta documentação, facultada no âmbito do projecto de investigação dedicado ao leito Cadaval, promovido pela Parques de Sintra, que recentemente adquiriu este móvel para o Palácio Nacional de Sintra, e à Dr.ª Sónia Domingos o respectivo acompanhamento.

⁵⁸ ANTT, *Tribunal da Boa Hora, Fundo Cível Antigo*, 6ª vara, 3ª secção, processo 54, cx. 1, n.º 1, Apenso 18, *Autos de adiconamento ao inventário do Ex.mo Duque de Cadaval. Inventariante a Ex.ma duqueza de Cadaval D. Maria Domingas de Souza Ligne*, fl. 8v.

⁵⁹ ANTT, *Tribunal da Boa Hora, Fundo Cível Antigo*, 6ª vara, 3ª secção, processo 54, cx. 1, n.º 1, *Inventário dos bens q. ficarão por fallecimento do Ex.mo Duque do Cadaval*, fls. 8v. 51 e 71v.

⁶⁰ BASTOS, Celina – O mobiliário português, pp. 195 e 201. In <https://doi.org/10.17811/rm.5.2016.188-207> (2019.03.02; 18h).

⁶¹ Arquivo Contemporâneo do Ministério das Finanças, Direcção-Geral dos Impostos, Lisboa 4-C, Imposto Sucessório, Processo 1723 A, Nuno Maria José Caetano Álvares Pereira de Melo, fls. 32, 35, 41 e 58v.

da *Fábrica de Móveis* da rua da Rosa das Partilhas⁶², forneceu mobiliário para o palácio do Governo, encontrando-se documentado o pagamento, a 20 de Outubro de 1820, de 158\$400 réis por 22 cadeiras de braços de murta, 57\$600 réis por 6 cadeiras de braços de madeira de mogno, 78\$000 réis por 30 cadeiras sem braços de iribá e 76\$800 réis por 4 cadeiras, diferentes, de mogno, num total de 371\$700 réis, que incluía o frete das ditas para o palácio⁶³, e, finalmente, a 27 de Março de 1821, 3\$200 réis por uma cadeira de madeira de noqueira e assento de palhinha⁶⁴; vendeu, ainda, por várias vezes, madeiras para os estaleiros, designadamente vigas de pinho da Flandres⁶⁵. Em 1821 Feliciano do Ó Antunes Praxedes vendeu 2 cadeiras de braços e assentos de palhinha, pelas quais recebeu 12\$000 réis⁶⁶ e José Luís da Silva⁶⁷, 35 cadeiras de noqueira pelas quais recebeu a 23 de Julho 50\$750 réis⁶⁸ e, pouco depois, a 31 de Agosto, 14 cadeiras de noqueira e palhinha, por 20\$300 réis⁶⁹.

Já para a sala das Cortes Constituintes, instalada na livraria do convento das Necessidades, Gregório José Gonçalves, com armazém de móveis na rua do Ouro⁷⁰, vendeu 144 cadeiras, de palhinha pintadas⁷¹, tendo recebido, a 31 de Dezembro de 1820, 172\$800 réis (a 1\$200 réis cada e 3\$600 réis pelo respectivo frete⁷²). Para a mesma sala João Paulo Antunes vendeu 4 cadeiras com assentos de palhinha, pelas quais recebeu 5\$200 réis a 24 de Janeiro de 1821, tendo ainda forrado de damasco e colocado nova pregaria numa cadeira de braços, talvez destinada ao presidente⁷³.

⁶² BASTOS, Celina – O mobiliário português... p. 201. In <https://doi.org/10.17811/rm.5.2016.188-207> (2019.03.02; 18h).

⁶³ ANTT, *Ministério das Obras Públicas*, Comércio e Indústria (MOPCI), *Intendência das Obras Públicas* (IOP), liv. 247, fl. 27 e ANTT, MOPCI, IOP, liv. 259, fl. 113 e 113v.

⁶⁴ ANTT, MOPCI, IOP, liv. 247, fl. 42v.

⁶⁵ ANTT, MOPCI, IOP, liv. 247, fls. 10v, 18v e 53v.

⁶⁶ ANTT, MOPCI, IOP, liv. 247, fl. 67v.

⁶⁷ Provavelmente o mestre entalhador estabelecido na rua do Ouro, cf. BASTOS, Celina – O mobiliário português..., p. 199. In <https://doi.org/10.17811/rm.5.2016.188-207> (2019.03.02; 18h).

⁶⁸ ANTT, MOPCI, IOP, liv. 247, fl. 54v.

⁶⁹ ANTT, MOPCI, IOP, liv. 247, fl. 65.

⁷⁰ BASTOS, Celina – O mobiliário português..., p. 199. In <https://doi.org/10.17811/rm.5.2016.188-207> (2019.03.02; 18h).

⁷¹ Cf. o registo do pagamento de 144 cadeiras de palhinha pintadas a 3 de Janeiro de 1821, ANTT, MOPCI, IOP, liv. 259, fl. 125.

⁷² ANTT, MOPCI, IOP, liv. 247, fl. 31v.

⁷³ ANTT, MOPCI, IOP, liv. 259, fl. 134v; ANTT, MOPCI, IOP, liv. 247, fls. 34v e 35.

Mas as primeiras cadeiras dos 100 deputados, provenientes do armazém de Gregório José Gonçalves, cedo foram substituídas, pois a 8 de Março de 1821 o Intendente das Obras Públicas publicou um aviso no *Diário da Regência* fazendo saber que pela repartição das Obras Públicas «se hão de mandar fazer construir cento e vinte cadeiras de murta, iguais em feitio á cadeira do sr. Presidente das Cortes; e avisa todos os Marcineiros, que pertenderem encarregar-se da sua promptificação, que concorrão à Intendencia respectiva, onde se ajustará a dita Obra com quem a fizer por menor preço»⁷⁴. Coube a José Alves a sua execução, certamente por ter apresentado o valor mais baixo, tendo recebido por 120 cadeiras de braços, 576\$000 réis (a 4\$800 réis cada), quantia que recebeu a 23 de Julho de 1821⁷⁵; pouco depois, a Novembro de 1821, forneceu mais 50 cadeiras de murta com assentos de palhinha (a 6\$000 réis cada), pelas quais recebeu 300\$000 réis⁷⁶. Duas destas cadeiras de braços em madeira de murta polida e palhinha, provenientes do Fundo Antigo do Palácio das Cortes (MAR 2998 e MAR 2999)⁷⁷ integram o Museu da Assembleia da República. Usadas nas primeiras Cortes Constituintes, cujos trabalhos decorreram entre Janeiro de 1821 e Novembro de 1822, são idênticas às cadeiras figuradas num desenho atribuído a Domingos António de Sequeira (1768-1837) que se diz representar a Sala das Cortes na livreria do convento das Necessidades (MNAA, Inv. 1636 Des), o que tem levado os autores a atribuírem o desenho das cadeiras, ou melhor, da cadeira do presidente das Cortes, a este artista⁷⁸. Mas a atribuição ao artista deverá ser encarada com reserva, não só pelo modelo em si, como pelo facto da comprovada intervenção de Domingos António de Sequeira no campo da decoração se reportar ao projecto do italiano Luís Chiari para um novo salão das Cortes a edificar no Colégio dos Nobres.

⁷⁴ *Diário da Regência*, Nº 58 (8 Março 1821).

⁷⁵ ANTT, MOPCI, IOP, liv. 247, fl. 54v e ANTT, MOPCI, IOP, liv. 282, fl. 107.

⁷⁶ ANTT, MOPCI, IOP, liv. 247, fl. 83 e ANTT, MOPCI, IOP, liv. 282, fl. 185.

⁷⁷ PEÇA DO MÊS, CADEIRA DAS CORTES CONSTITUINTES DE 1821. COMUNICAR Maio 14. In <http://app.parlamento.pt/comunicar/Artigo.aspx?ID=154> (2019.03.04; 18h); Cadeira de braços, MAR 2998 (ficha de inventário). In <http://museu.parlamento.pt/MatrizWebAR/DetalhesObra/Index/1898?tipo=OBJ> e Cadeira de braços, MAR 2999 (ficha de inventário) In <http://museu.parlamento.pt/MatrizWebAR/DetalhesObra/Index/3688?tipo=OBJ> (2019.03.04; 18h).

⁷⁸ Entre outros, PINTO, Augusto Cardoso (texto e notas), NASCIMENTO, J. F. da Silva (org. documentário gráfico) – *Cadeiras Portuguesas*. Lisboa: ed. dos autores, est. CXXXVIII, fig. 284; SANTOS, Rui Afonso – O designer. In *Sequeira. Um português na mudança dos tempos. 1768-1737* [catálogo da exposição]. Lisboa: IPM, 1997, pp. 68-83.

As fábricas de móveis estabelecidas em Lisboa por alvará da Real Junta do Comércio nas primeiras décadas de Oitocentos desempenharam, assim, um papel decisivo na actualização do gosto e na introdução de novos modelos, novos materiais e importantes inovações técnicas, que permitiram expandir a produção e o mercado e conquistar nova clientela. A identificação desta clientela e do mobiliário encomendado às fábricas, aqui já parcialmente apontados, permitirá, no futuro, a identificação da autoria de peças com proveniência conhecida, e, deste modo, um melhor conhecimento e avaliação da qualidade da produção.

*Por opção da autora, o presente texto não segue as regras do novo acordo ortográfico.

“–Vai para o trono ou não vai?” Ou como estudar tronos com os tronos do Brasil?

Marize Malta

Escola de Belas Artes - Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Resumo

Os tronos usados pelos imperadores do Brasil são muito pouco estudados e conhecidos, ainda mais considerando que foi o único país da América a possuir monarquia. Propomos recuperar suas memórias, procurando compreender em que modelos se basearam, que escolhas foram feitas, que atributos foram incorporados, como se conformaram para representar o Império Brasileiro e o imperador na sua posição de superioridade. No Brasil, contudo, existem mais modalidades de tronos, como os bancos indígenas de caciques e pajés e as cadeiras das entidades e orixás da Umbanda e Candomblé, todos assentos que buscam contemplar seus reinos e crenças. Considerados em conjunto, buscaremos perceber seus devires, que incluem potencialidades mágicas, imagens de fantasia, insígnias de poder e soberania, situações de ocultação e esquecimento, observando os sentidos subjetivos e multidimensionais a partir da realidade plástica e poética que carregam.

Palavras-chave: Tronos imperiais; cadeiras de orixás; bancos indígenas; móveis no Brasil.

Resumen

Los tronos usados por los emperadores de Brasil son muy poco conocidos y estudiados, aún más considerando que fue el único país de América que tuvo una monarquía. Proponemos recuperar las memorias de estos tronos, procurando comprender en qué modelos se basaron, qué elecciones se hicieron, los atributos que se incorporaron, cómo se conformaron para representar al Imperio Brasileño y al emperador en su posición de superioridad. En Brasil, no obstante, existen otros tipos de tronos, como los bancos indígenas de caciques y “pajés” y las sillas de las entidades y orixás de la Umbanda y el Candomblé, todos asientos que procuran contemplar sus reinos y creencias. Considerados en conjunto, buscaremos entender sus devenires, que incluyen potencialidades mágicas, imágenes de fantasía, insignias de poder y soberanía, situaciones de ocultación y olvido, observando los sentidos subjetivos y multidimensionales a partir de la realidad plástica y poética que poseen.

Palabras clave: Tronos imperiales; sillas de orixás; bancos indígenas; muebles en Brasil.

No Rio de Janeiro, o apresentador de programa de auditório, Abelardo Barbosa, vulgo Chacrinha, nos idos anos 1960 e 1970, após o calouro ter se apresentado consultava o auditório, bradando em tom do deboche: “Vai para o trono ou não vai?”. Conforme o nível de aplausos e gritos da plateia, o calouro era desclassificado,

recebendo o troféu abacaxi ou se qualificava para a final do concurso de melhor calouro do Brasil, indo para o trono. Dos cantores profissionais que se apresentavam no programa, Chacrinha coroou e entronizou o cantor Roberto Carlos e face à sua popularidade, até hoje é chamado rei. Ocupar o trono, assim, passava por uma conquista por mérito, com aclamação popular, pelo reconhecimento dos seus feitos, pela admiração angariada, funcionando como uma premiação. Esse imaginário foi alimentado por sucessivas monarquias, cujos reis ancestrais assumiram o trono pela sua condição de nobre herdeiro ou valente guerreiro, estabelecendo uma simbologia disseminada do trono como lugar de autoridade e poder. A noção de autoridade sentada, firme e determinada, desenvolveu uma variada tipologia de assentos cujos formatos, atributos, escalas, materiais, posições foram assumindo um reconhecimento de como deveria ser um trono e que reverberou por muitas e muitas gerações, alcançando os dias de hoje.

Atualmente, diante de uma jovem plateia, ao se falar em tronos, imediatamente virá à tona a imagem do trono de ferro da série *Game of Thrones*, fenômeno popular no mundo globalizado, composto supostamente pelas mil espadas ofertadas como sinal de lealdade ao rei, amalgamadas por um sopro ardente de um dragão. Tal como a série televisa, a história dos tronos é cercada por lendas, fantasias e ficções, mas como objetos concretos e históricos são incomuns e quase invisíveis nas pesquisas acadêmicas e nos livros de história da arte. No Brasil, então, parece que tronos de verdade nunca existiram. Difícil encontrar algum livro sobre história do mobiliário que os contemple.

Espalhados em várias instituições públicas, dispersos e esquecidos, os tronos usados pelos imperadores do Brasil são muito pouco estudados e conhecidos, ainda mais considerando que foi o único país da América a possuir monarquia. A cada lugar em que o imperador tinha assento, um trono era construído para recebê-lo, envolvendo diferentes sujeitos na encomenda, na feitura, na eleição dos elementos simbólicos, na subvenção, na localização no ambiente, e que seguia, em certa medida, a tradição europeia de como um trono deveria se configurar.

No período do Antigo Regime na Europa, objetos simbolicamente ricos e duráveis eram usados preliminarmente para representar o poder real e aristocrata¹. O trono e seus acessórios incorporariam o poder máximo da Coroa, fruto de investimentos na produção de peças da mais alta qualidade estética, simbólica e política².

¹ AUSLANDER, Leora – *Taste and power. Furnishing modern France*. Berkeley: University of California Press, 1996. p. 20.

² CHARLES-GAFFIOT, Jacques – *Trônes en majesté. L'autorité et son symbole*. Paris: Cerf, 2011.



Fig. 1 – Trono que pertenceu a D. João VI. Museu Nacional-UFRJ. Fotografia da autora, 2016.

O uso de tronos reais no Brasil se verifica com a transmigração da corte portuguesa para o Rio de Janeiro, que transpôs seus rituais para as terras cariocas, como a cerimônia do beija-mão. Uma dessas cadeiras hoje integra o acervo do Museu Mariano Procópio, em Juiz de Fora, e uma outra ficava exposta até recentemente no Museu Nacional (fig. 1), lamentavelmente incendiado no dia 2 de setembro de 2018. Ambas, além do belo feitio em estilo D. José I e da caprichosa talha, possuíam adição de prata e ouro, seja em detalhes ou na cadeira inteira, conferindo-lhes ares de luxo. Entretanto, ainda não eram cadeiras falantes, que tivessem incorporado ornamentação simbólica, exceto a presença de um pequeno brasão dos Bragança entalhado em uma delas. Apesar de ostentarem refinada lavra, o que implica em mão de obra especializada e gabaritada, a escala era semelhante às cadeiras para outras atividades sociais. Entretanto, na medida em que eram acrescidos de dossel, panejamentos e tablado, os tronos ganhavam em majestade, ampliando sua capacidade de chamar a atenção e cumprindo seu papel de cenário para o teatro

do poder, quando um pedestal (o tablado) demarca a separação do mundo celestial do terreno, sendo suporte de glória e grandeza tanto de deuses quanto de mortais.

Face à dispersão de documentos, ao retorno de D. João VI (1767-1826) e D. Pedro I/IV (1798-1834) a Portugal e à ocorrência do leilão do Paço, logo após o banimento de D. Pedro II (1825-1891), com o advento da República em 1889, praticamente todos os bens da família imperial foram parar nos mais diversos destinos, dificultando recuperar as biografias dos tronos no Brasil. Pouco sabemos sobre eles³.

Num dos quadros⁴ em que D. João VI aparece como rei, ainda sem ter sido aclamado, de autoria de Jean-Baptiste Debret (1768-1848), de 1817 (Museu Nacional de Belas Artes), o trono representado equivale às feições dos tronos napoleônicos. Por mais que o imperador francês tivesse desejado usurpar o trono português, foi a matriz de seus tronos, criados por Percier e Fontaine e construídos por Jacob-Desmalter⁵, o que inspirou a constituição da imagem do trono do rei D. João VI. O trono representado no quadro de Debret pode ter sido criado apenas como pintura, como um trono possível, pois até hoje não foi localizado em nenhum acervo. O projeto se mune de referências de uma França revolucionária que se punha contrária “aos abusos da velha corte”, como diria Debret, utilizando-se do encosto em forma de escudo circular militar e o uso de grifos como sustentáculo do assento, cujas asas formam os braços do trono. Ao mesmo tempo, demarca se tratar de uma monarquia, encimando o encosto com uma coroa. Debret se utiliza para a composição pictórica dos modelos dos retratos reais franceses⁶, mantendo uma tradição de representação de monarcas absolutistas, mas inclui um trono com linguagem que implica novas ideologias, consagradas pelo período napoleônico, mesmo que a França já estivesse sob o reinado de Luís XVIII (1814-1824). Também o curioso trono acústico, criado por

³ BRANDÃO, Angela – Tronos do Império: anotações para uma história do mobiliário artístico brasileiro do século XIX. Brandão, Angela. In GUZMAN, Fernando; MARTÍNEZ, Juan Manuel (ed.) – *Arte Americano e Independencia. Nuevas Iconografías, V Jornadas de Historia del Arte*. Santiago de Chile: Dibam, Museu Histórico Nacional, Universidad Adolfo Ibáñez, Centro de Restauración, Conservación y Estudios Artísticos, CREA, 2010.

⁴ Em virtude do limite do número de imagens, não apresentamos as telas, gravuras e aquarelas mencionadas no texto. Entretanto, são facilmente encontradas na internet.

⁵ SARMANT, Thierry et al. (dir.) – *Napoléon et Paris. Rêves d'une capitale*. Paris: Paris Musées, 2015.

⁶ DIAS, Elaine – A representação da realeza no Brasil: uma análise dos retratos de D. João VI e D. Pedro I, de Jean-Baptiste Debret. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo: Museu Paulista. V.14, 1 (jan.-jun. 2006), pp. 243-262.

Frederick Rein, encomendado em 1819, na Inglaterra, recebe a atualidade do gosto da Regência inglesa, encontrando-se atualmente em coleção particular.

Quando a independência do Brasil é declarada, Debret entra novamente em ação. Na aquarela da cena do trono para o pano de boca do teatro São João, no Rio de Janeiro, de cerca de 1822, a alegoria do Império, representada por uma mulher portando um manto verde bordado, assentava-se em um trono sólido como pedra, encimado por pesado tecido com franja de ouro, envolto por palmeiras, cornucópia da abundância, sacos de café e feixes de cana-de-açúcar. Como súditos, negros, índios e caboclos se ajoelham ou se mostram prontos para lutar a favor do Império do Brasil ou para atuar na sua construção, enquanto oficiais brancos apresentam postura de lealdade e dedicação⁷. Apesar da multiculturalidade da jovem nação, os símbolos, tecidos e composição plástica recorrem ao Velho Mundo.

Na imagem do imperador D. Pedro I apresentada por Henrique José da Silva (1772-1834), transposta em gravura a buril por Urbain Massard em 1831, à direita, surge um trono de encosto em escudo redondo militar, com suas pernas retas, pousadas sobre soco e com esferas celestiais encimando os braços, novamente à semelhança dos tronos napoleônicos, mas também com aproximações aos tronos de Carlos X na França, ao mesmo tempo que representa a coroa ladeando o monarca, demarcando uma continuidade da tradição lusa. No projeto para trajes majestáticos, Debret opta pela cor verde para o manto, no cetro coloca a serpe e deixa a coroa mais alongada, buscando criar um diferencial entre um Bragança que se assumia defensor perpétuo de um Brasil independente. Diferente de Henrique José da Silva, Debret sublinha uma outra possível tradição, distante de Portugal, quando representa D. Pedro I com a coroa sobre a cabeça, já optando por um trono cujas pernas apresentam a esfinge alada, um dos motivos encontrados em tronos de Napoleão e no estilo Império.

⁷ SCHWARCZ, Lília Moritz; STARLING, Heloisa Murgel – *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.



Fig. 2 – Trono imperial brasileiro. Museu Arquidiocesano de Arte Sacra, Rio de Janeiro. Fotografia de Julia Pereira Soares, 2016.

Apesar de ter passado por alterações, o trono representado na pintura de Henrique José da Silva se assemelha ao que hoje se encontra no Museu Arquidiocesano de Arte Sacra (MAAS) do Rio de Janeiro e que foi utilizado pelo Papa João Paulo II quando esteve no Brasil em 1980 (fig. 2). O mesmo trono reaparece em estudo para sagração de D. Pedro II, realizado em c. 1841, por Araújo Porto Alegre (1806-1879) (Museu Histórico Nacional); em 1847, em retrato com traje de gala, por Raymond Monvoisin (1794-1870) (em comodato com a Pinacoteca do Estado de São Paulo); em 1862, por Jean Jules Le Chevreil (1810-1872) (Museu Histórico Nacional), porém com um encosto em moldura mais robusta, mais próximo do trono hoje preservado no MAAS.

Se D. Pedro I assumiu uma imagem de militar com suas botas, afinando-se com a ideia de caráter vigoroso e dinâmico das lideranças latino-americanas⁸,

⁸ DIAS, Elaine – A representação da realeza no Brasil: uma análise dos retratos de D. João VI e D. Pedro I, de Jean-Baptiste Debret. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo: Museu Paulista. Vol.14, 1 (jan.-jun. 2006), pp. 243-262. p. 255

compatibilizando-se com um trono de linhas do Império francês, D. João VI, ao retornar a Portugal também se manteve filiado ao gosto napoleônico ao encomendar a Domingos António Sequeira (1768-1837) um novo trono, realizado em 1821/22, para a Sala das Cortes na antiga livreria do convento das Necessidades, hoje no Museu Nacional de Arte Antiga, em depósito do Museu da Assembleia da República (Inv. MAR 84). As monarquias precisavam se atualizar, mudarem sua imagem para manter tradições.

Mesmo que D. Pedro II tenha aparecido em pinturas com trono de linhas Império⁹, os tronos por ele usados, hoje existentes em acervos do Rio de Janeiro, já tenderam para outras linguagens, denotando distintas formas de encarnar a magnificência imperial. No Museu Histórico Nacional (MHN) restam dois exemplares¹⁰: o trono do Senado, usado por D. Pedro II nas sessões solenes de abertura e encerramento das legislaturas e de onde lia as Falas do Trono (fig. 3), e o da sala das sessões do Supremo Tribunal de Justiça Militar, onde costumava estar com assídua frequência¹¹ (fig. 4), ambos transferidos em 1922 do Arquivo Nacional¹² para o Museu Histórico Nacional. O terceiro trono se encontra no Museu Imperial (MI), no antigo palácio imperial de veraneio, onde se simula uma sala do trono que nunca lá existiu, procurando dar conta de como poderia ter sido no Paço de São Cristóvão que, ao se tornar sede do Museu Nacional, perdeu o trono e a realeza. Esses tronos foram recolhidos no convento da Ajuda, após o advento da República, de onde foram remetidos a diferentes instituições e museus em variadas épocas.

Francisco Marques dos Santos, lembrando as visitas para o leilão do Paço, que pôs praticamente tudo da família imperial à venda, resgata a memória da sala do trono:

O trono, elegante e simples, em marfim, ouro e esmalte azul, forrado de veludo verde com ramagens e sigla bordada a fio de ouro, sob dossel de veludo verde, assente em estrado igualmente de veludo da mesma

⁹ SQUEFF, Leticia – Esquecida no fundo de um armário: a triste história da Coroação de D. Pedro II. *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional. Vol. 39 (2007), pp. 104-127.

¹⁰ DYER, Emilia; SILVA, Catarina E. Ferreira da – Catálogo informativo da coleção Pedro II no Museu Histórico Nacional. *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional. Vol. 26 (1975), pp. 143-164. p. 157 (peças n.º 144 e n.º 145).

¹¹ MATHIAS, Herculano Gomes – O imperador D. Pedro II no Museu Histórico Nacional. *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional. Vol. 26 (1975), pp. 127-141. p. 130.

¹² DYER; SILVA – *Op. cit.*, p. 157.

cor, evocava um grande passado, um regime que trouxera à pátria tranquilidade e bem estar.

Esta sala era forrada por grande tapete aveludado, nela se viam ainda: uma rica mesa oval, de jacarandá claro, envernizado, com finas esculturas, trabalhos de marquetterie, tendo delicado mosaico sobre o tampo. Aos lados do trono, assentavam em colunas trabalhadas de jacarandá, dois grandes vasos de Sèvres, com ricas pinturas a esmalte, asas de bronze dourado.

Dois lustres de bronze dourado, com 12 velas cada um, com figuras esculpturadas e mangas de cristal com coroa, iniciais e ramos de fumo e café ornamentavam esta nobilíssima Sala do Império, onde os diplomatas e os grandes da corte reverenciavam a S. M. o Imperador.

Ali fora o primeiro salão do Império. Ali esplendera em realze o manto verde do Bragança brasileiro, como em papo de galo-da-serra e de tucano o cacique americano¹³.

Atualmente, só restam os tronos desacompanhados de seu cenário, quase desmemoriados de seus tempos de glória.

Os três tronos em questão assumem ares escultóricos, um meio de chamar atenção sobre si, diante de espaços que estavam se tornando cada vez mais densos na sua decoração e retomando a exuberância do período joanino em Portugal, como nos tronos do Palácio da Ajuda. Diferente da lavra delicada e caprichosa dos tronos de D. João VI e da imponência revolucionária dos tronos de feição napoleônica, os tronos de D. Pedro II trazem uma outra estética, quase exageros plásticos, mas de inegável eficácia para serem vistos de longe, diferenciarem-se de qualquer outro assento e procurarem na sua grandiosidade resistir como poder monárquico em tempos com predomínio de regimes republicanos.

Os dois tronos idênticos do Museu Histórico Nacional e do Museu Imperial (fig. 3) acolhem os elementos ornamentais clássicos com esfinge alada, gregas, pinhas, frisos e folhas de acanto articulados em composição fantasiosa, em jogo de cheios e vazios, de leveza e pesadume, que emolduram as iniciais PII e deixam claro a ascendência do imperador com a serpe no alto do espaldar e o verde dos Bragança. Remodela a herança napoleônica, revigora a tradição europeia e transforma os cânones de beleza em uma realze nos trópicos.

¹³ SANTOS, Francisco Marques dos – O leilão do Paço Imperial. *Anuário do Museu Imperial*. Petrópolis: Museu Imperial de Petrópolis. Vol. 1 (1940), pp. 151-316. p. 152.



Fig. 3 – Trono imperial usado no Senado por D. Pedro II. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro. Modelo idêntico ao encontrado na simulação da Sala do Trono no Museu Imperial de Petrópolis. Fotografia da autora, 2016.



Fig. 4 – Trono imperial usado no Supremo Tribunal de Justiça Militar por D. Pedro II. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro. Fotografia da autora, 2016.

O outro trono (fig. 4) faz uso de leões, referências aos representados no trono do Rei Salomão em tantas telas e gravuras que circulavam ao longo do século XIX, conforme podem ser vistas no acervo do Museu Britânico, com feições realistas mas passivas, dominados por *putti* que estendem seus braços e seguram o que já não se sabe mais o quê, em um jogo de força e pureza, passado e futuro, o selvagem e o civilizado. O encosto ovalado encimado por flores confere um delicado contraponto, e sustenta a esfera armilar, a serpe e um anjo que sobrepõe a coroa de louro sobre a cartela, circundada por uma oroboros, em que se inscreve o PII, abençoando e laureando um imperador que, apesar de ter nascido no Brasil, respeitava sua herança lusa. A atmosfera é de poder com pacificidade, um ecletismo majestático, todo em dourado, que procurava interpretação personalizada compatível com a imagem desejada de um Brasil jovem de idade, mas com esperança de grandeza no futuro. Os atributos escolhidos pouco adiantaram. O rei foi destronado e seus tronos recolhidos ao esquecimento.

Diante desses exemplares reais e representados, espalhados em vários acervos, conclui-se que os tronos do Brasil estão ainda por serem estudados em profundidade. Temos muito mais dúvidas do que certezas. Não sabemos seus autores, quem os encomendou, que demandas foram feitas, requerendo pesquisas futuras em variados arquivos.

Todavia, existem mais modalidades de tronos em terras brasileiras, como os bancos indígenas de caciques e pajés, as cadeiras das entidades e orixás da Umbanda e Candomblé, tronos africanos dados de presente ou em coleções, todos assentos que buscam contemplar seus reinos e crenças, tronos outros, mesmo que alguns prefiram não os chamar assim, por se distanciarem da lógica do trono europeu. Entretanto, são tronos em diferentes perspectivas e comprometimentos, cujos lugares, ao serem ocupados, estabelecem pontes com o espiritual, o plano universal e cósmico, abrindo campo para distintas dimensões perceptivas. Nas suas idiossincrasias, muitos considerados com alma, distantes dos tronos imperiais, nos ajudam a questionar o local que ocupamos na história da arte, disciplina que tradicionalmente restringe o interesse a certos objetos de matriz europeia e erudita, e de olhar para tronos com outras posturas e pensar em como escrever outras histórias de tronos no Brasil.

Frente a uma monarquia que se desejava civilizada e mantinha a escravidão, bem como proibia o culto do Candomblé, que se propagou com o período republicano, inúmeros objetos de culto foram retirados dos terreiros e apreendidos pela polícia, o que acabou por gerar um acervo, que se denominou Coleção de Magia Negra, incorporado ao Museu da Polícia Civil do Rio de Janeiro e, na Bahia, na Coleção Estácio de Lima, integrante do Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia (MAFRO/UFBA). Nesse sentido, os tronos, as cadeiras, os bancos usados nos rituais e os demais objetos de culto passaram a ser entendidos como artefatos de delito, enquanto pelo ponto de vista dos afrodescendentes praticantes do Candomblé significava “a prisão do próprio sagrado, do Axé, ou seja, da força vital e sagrada dos orixás”¹⁴.

¹⁴ PEREIRA, Pamela de Oliveira – *Novos olhares sobre a coleção de objetos sagrados afro-brasileiros sob a guarda do museu da polícia: da repressão à repatriação*. Rio de Janeiro: UERJ, 2017. Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Memória Social. p. 41.



Fig. 5 – Trono ritual de Jubiabá, babalorixá do terreiro Mokambo, Salvador. Em 2015, a cadeira foi devolvida ao terreiro pelo Instituto Geográfico e Histórico que o manteve em seu acervo por 95 anos. Fotografia de Amanda Palma/CORREIO.

Exemplo de trono ritual apreendido pela polícia é o assento de Severino de Abreu (1886-1937) (fig. 5), conhecido por Jubiabá, babalorixá do Terreiro Mokambo, em Salvador, fato ocorrido em 1920, personagem este que inspirou Jorge Amado (1912-2001) nos romances *Tenda dos Milagres* e *Jubiabá*. O assento traz memórias de modelos europeus, com encosto que remete a linhas do D. José I e pernas de gosto neoclássico, típico procedimento do ecletismo, que perdurou muitas décadas para além do século XIX. Diferente de outros tronos cujo cachaço comporta entalhes com simbologias do Candomblé, o trono de Jubiabá disfarça seu uso, especialmente porque o próprio não assumia seu posto, dizendo-se apenas espírita, certamente procurando se autopreservar em época de perseguição aos cultos afro-brasileiros. Entretanto, o trono foi apreendido enquanto Jubiabá, nele sentado, ainda estava

em transe, comandando uma sessão. Retirar a cadeira de um pai ou mãe de santo, símbolo maior do poder do candomblé, é o mesmo que destroná-lo, destruir a liderança de um terreiro e esfacelar uma comunidade¹⁵. Triste sina brasileira, que assistiu igualmente ao exílio perpétuo de seu segundo imperador, D. Pedro II, que perdeu todos os seus tronos.

A memória de cadeirões em igrejas, em casas abastadas e de imagens sacras entronizadas, de estilos D. João V e D. José I, ou mesmo de um dos tronos usados por D. João VI no Brasil, foi a matriz de muitos desses assentos sagrados do povo-de-santo, ainda hoje repercutidos em tronos anunciados na internet para uso nos terreiros. Mesmo que a cadeira de um babalorixá se confunda com o assento de seu orixá, símbolo de poder e respeito, foi o modelo do colonizador/dominador que predominou nas versões brasileiras, em um típico procedimento de miscigenação de formas. Ao confrontarmos os modelos de tronos de alguns países africanos, predominam os bancos, como alguns exemplares existentes no Museu Afro-Brasileiro em São Paulo – os bancos do povo Iorubá e Bini (Benin/Nigéria); do povo Ashanti (Gana); do povo Bamum (Camarões)(coleção particular – acervo Museu Afro Brasil, s/n.º). Os bancos geralmente talhados em um único bloco de madeira são considerados importantes emblemas da realeza africana, um gerador de memória e história. Em algumas culturas da África, como o extinto reino do Daomé, situado no centro-sul do atual Benim, os tronos eram considerados sagrados e não deveriam ser destruídos, mas poderiam ser exilados, o que provavelmente ocorreu quando foi oferecido o trono do rei Adandozan, cruel e sanguinário, a D. João VI, em 1811¹⁶, depois incorporado ao acervo do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro¹⁷, lamentavelmente perdido pelo incêndio. Ao ser dado, procurava-se apagar sua lembrança em Daomé, enquanto muitos de seus conterrâneos enviados como escravos para o Brasil procuravam manter vivas suas crenças e práticas rituais. Quantos objetos sagrados e tronos foram feitos que sequer sobraram vestígios.

Nesses objetos votivos, cujas biografias só se garantem a partir de uma história oral, desconhece-se autoria, o estilo é inconsistente, suas simbologias foram abafadas,

¹⁵ PALMA, Amanda – Instituto Geográfico devolve cadeira de Jubiabá a terreiro: «vitória do povo afro». *Correio*, Salvador, 28 out. 2015. In <<https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/instituto-geografico-devolve-cadeira-de-jubiaba-a-terreiro-vitoria-do-povo-afro/>>(2018.08.15; 14h).

¹⁶ VERGER, Pierre – Uma rainha africana mãe de santo em São Luís. *Revista da USP*. São Paulo: Universidade de São Paulo. Vol. 6 (jun-ago 1990), pp. 151-158.

¹⁷ SOARES, Mariza de Carvalho – *Conhecendo a exposição Kumbukumbu do Museu Nacional*. Rio de Janeiro: Museu Nacional-UFRJ, 2016.

a estética se fundamenta na alteridade, instando ao problema do “etnocentrismo como entrave na percepção dos fenômenos culturais”¹⁸. É um objeto exótico e misterioso para a história da arte, dificultando aproximações com seu universo semântico, mesmo diante de modelos teóricos provenientes da etnografia, que fundamentam suas análises na observação direta do fenômeno sociocultural e se valem de métodos comparativos para o alcance de algumas conclusões. Entre a observação direta e as simbologias dos tronos, pela via da Antropologia, é preciso uma aderência à história da arte que dê conta da historicidade dos tronos, suas linguagens e estéticas, para além da admiração ou desprezo pela cultura estudada, ainda que os exóticos sejam nós mesmos.

O lugar dos assentos determina a hierarquia nos terreiros¹⁹, assim como as cadeiras em uma sala de conselho real. Contudo, é preciso dominar suas linguagens para uma compreensão mais complexa de suas simbologias, tais quais os assentos indígenas.



Fig. 6 – Bancos indígenas brasileiros, de variadas etnias. Coleção BEI.

Para várias etnias indígenas brasileiras, os bancos são considerados uma ponte com o sobrenatural (fig. 6). Executados a partir de um único tronco de madeira, a maioria acolhe formatos zoomórficos. Segundo a tradição do povo Tukano, a Avó do Universo, sentada em seu banco de quartzo criou o mundo, os animais e o homem. “O banco foi entregue aos ancestrais dos atuais Tukano, que passaram a reproduzi-lo em madeira”²⁰. Até hoje, entre os povos indígenas brasileiros, os tronos são executados de forma semelhante, sendo pois objetos ditos “resistentes”, tradições de longa

²⁰ BARRETO, Cristiana – Bancos indígenas: entre arte e artefato. In *Bancos indígenas do Brasil*. São Paulo: Bei Editora, 2017, pp. 19-30. p. 19.

duração não afetadas pelos contatos com modos de produção industrial e outras formas culturais de confeccionar assentos.

Ao se sentarem em bancos de baixa altura, as pernas dos pajés e caciques não ficam paralelas ao piso, mas necessariamente inclinadas, fazendo com que os joelhos permaneçam apontados para o céu, posição que favorece “o contato entre a terra e o céu, entre o mundo natural e sobrenatural dos espíritos, posição esta muitas vezes só permitida a alguns homens mais importantes da aldeia”²¹. Desse modo, a baixa altura do banco longe de promover uma posição que poderia ser vista como inferior, permite a posição correta para os efeitos pretendidos do espírito.

Os bancos indígenas são usados de diferentes formas dependendo da etnia, afinal hoje em dia, são 234 povos indígenas, falantes de 180 línguas no Brasil. No caso dos Kaiabi, somente xamãs ou grandes chefes têm a prerrogativa de usarem bancos. Para os Kadjá, eles são construídos para usos rituais. Muitos xamãs sentam-se em bancos para se “transformarem” e poderem acessar o mundo sobrenatural e intermediar a favor dos necessitados. Entre os Desana, ornamenta-se o assento do banco com o que chamam de *pahmelin gohori* – o desenho da transformação²². O banco-trono, assim, é um meio de transporte para outro mundo. Enquanto os tronos europeus se modificaram conforme os séculos, os bancos dos caciques e pajés mantiveram-se atrelados às suas tradições, permitindo a sobrevivência de suas identidades.

No Brasil, há uma gama diversa de tronos, reais e imperiais de feitio europeu, afro-brasileiros, africanos, indígenas que, na medida em que foram incorporados em museus das mais distintas tipologias, geraram um modo diferenciado de vê-los e compreendê-los como um conjunto de tronos brasileiros. É preciso, assim, ultrapassar categorias e classificações de enquadramento de objetos de modo a considerar outras modalidades de móveis para o estudo dos tronos, procurando distintas formas de abordagens.

Estar no trono é assumir uma posição privilegiada do rei, da entidade, do cacique, olhando de outra perspectiva o que está ao derredor. A ideia é destronar o historiador da arte arquetipo para que o trono vazio seja ocupado pelo próprio objeto capaz de sugerir sua história ou o historiador se colocar no lugar do objeto que julga ou pré-julga. Se os tronos imperiais já são quase invisíveis, o que diríamos dos demais? Os brasileiros são herdeiros de muitas tradições de tronos mas pouco têm refletido sobre suas identidades, simbologias e personalidades.

²¹ *Ibidem*, p. 21.

²² *Ibidem*, p. 21.

No Brasil existe um termo vulgar que é “descascar abacaxi”, que significa resolver um problema chato, de difícil solução, uma situação complicada, problema que a maioria não quer resolver. Aqui estamos dando um primeiro passo para tentar descascar o abacaxi porque é preciso colocar no trono todos esses tronos, pois merecem respeito pelos tronos que são, em vez de deixarmos que continuem a receber injustamente o troféu abacaxi que, como no programa do Chacrinha, era o mesmo que dizer que o calouro era muito ruim. Eles não são bons nem ruins, nem do bem nem do mal. São tronos. Portanto, é hora de perguntar novamente “Vai para o trono ou não vai”?



La cómoda catalana como aglutinante de las artes aplicadas y las influencias europeas en la segunda mitad del siglo XIX

Joan Güell Solà

Resumo

A cómoda catalã durante a segunda metade do século XIX continua a ser uma boa forma de expressão para os carpinteiros da época. Decorativa e estruturalmente, essa tipologia absorve inúmeras referências europeias, de países como França, Inglaterra, Alemanha e Rússia. No final do século, esse móvel perderá importância na casa e será substituído por outras peças, como armários, tocadores com gavetas, etc. Este artigo é a continuação do publicado na revista *Res Mobilis*, vol. 5, n.º 6 (I).

Palavras-chave: Cómoda; móveis; século XIX; Catalunha.

Resumen

La cómoda catalana durante la segunda mitad del siglo XIX sigue siendo un buen marco de expresión para los carpinteros de la época. Tanto decorativamente como estructuralmente esta tipología se nutre de numerosas referencias europeas de países como Francia, Inglaterra, Alemania y Rusia. A finales de siglo, este mueble, perderá importancia en la casa y será sustituido por otras piezas como armarios, tocadores con cajones, etc. Este artículo es la continuación del publicado en la revista *Res Mobilis*, vol. 5, n.º 6 (I).

Palabras clave: Cómoda; mueble; siglo XIX; Cataluña.

Durante la segunda mitad del siglo XIX la cómoda catalana evoluciona de manera muy distinta a la de la primera mitad. Si bien es cierto que durante la década de 1850-60 su evolución tiene una cierta continuidad, observamos que a partir del tercer cuarto del siglo XIX esta tipología pierde importancia en los catálogos de los talleres y su presencia en las exposiciones, tanto nacionales como internacionales,

no tiene la misma relevancia. De todas formas decorativamente sigue las modas y las corrientes estilísticas europeas como el resto de mobiliario.

Analizando las cómodas de este tercer cuarto de siglo se aprecia que la marquetería es una de las técnicas artísticas que se empieza a dejar de lado y sucede lo mismo en el resto del mobiliario en general. A partir de 1850 el uso de la talla será cada vez más generalizado y este hecho se demuestra en un uso importante de ella en toda Europa. Si analizamos algunos ejemplos de este periodo observamos que esta técnica se localiza, sobre todo, en los laterales achaflanados. En numerosos casos estas tienen unas formas sinuosas cóncavas y convexas muy exageradas, siguiendo la misma forma de la estructura del mueble. (fig. 1).

Los elementos representados en estas tallas se aprecia una fuerte corriente naturalista muy de moda en Europa en estos momentos, sobre todo a partir de 1850. Si miramos los catálogos de exposiciones y certámenes publicados en esta época podemos ver perfectamente lo mencionado. Un buen ejemplo es la Exposición Internacional de 1851 en Londres. En este certamen aparecen muebles profusamente tallados con todo tipo de ornamentación naturalista: desde una gran variedad de elementos vegetales como hojas de acanto, flores, elementos entrelazados utilizando plantas, etc. También la temática zoomorfa tiene su presencia como pájaros, corderos, etc. La representación humana también está presente en algunos ejemplos pero en menor medida.

El mueble del periodo isabelino catalán no tiene una gran riqueza iconográfica y se centra sobre todo, como hemos mencionado, en elementos vegetales y arquitectónicos simples. La introducción del romanticismo en Europa provoca un exceso de decoración y una falta de conexión y de uniformidad de todo este repertorio decorativo. Se exagera absolutamente todo y se considera que cuanto más decoración más belleza. Por este motivo la exageración ornamental es un denominador común en muchas piezas.

Una de las referencias más importantes de la ebanistería catalana es el "Album Enciclopédico-pintoresco de los Industriales" de Lluís Rigalt, editado en 1857. Esta obra pretende realizar una teoría de las artes y al mismo tiempo intenta hacer pedagogía de estas. Es un momento histórico donde la industrialización está en un constante crecimiento y es necesario ordenar teóricamente esta nueva situación basada en el eclecticismo. El autor ve como la creación artística del momento está atada a la industrialización y que esta, está relacionada directamente con la demanda del mercado. Las láminas que hacen referencia a la ebanistería y a las obras de talla



Fig. 1 – C6moda Isabelina de raiz de roble y tallas laterales. Hacia 1855.

hay una tendencia clara hacia la aplicaci6n de todo tipo de decoraciones cl6sicas en talla: guirnaldas, copas, balaustres, columnas, conchas, jarrones, ramos de flores, y en la utilizaci6n de molduras rectas pero colocadas sobre estructuras ondulantes y serpentinas que rompen con la rigidez de estos dise1nos. Si analizamos los modelos que aparecen y m6s concretamente en las c6modas, vemos que la decoraci6n sobrepasa, en muchos casos, la misma estructura del mueble de manera exagerada y nos recuerda a una concepci6n est6tica m6s Barroca que cl6sica. Da la sensaci6n que Lluís Rigalt tuviera miedo a dejar las superficies limpias, tan t6picas en la d6cada de los a1os 30 y 40, ya que sus dise1nos est6n llenos de elementos decorativos por todas partes. En las l6minas n.º 5 y n.º 14 nos encontramos con dise1nos que nos recuerdan m6s al 6ltimo cuarto del siglo XIX que del periodo que se realiza el 6lbum.

Se aprecia en estos dibujos resaltar estructuralmente el primer cajón y el último y se les quita la función de dar protagonismo al cuerpo central como sucede en numerosas ocasiones en la primera mitad del siglo XIX. La talla es la técnica decorativa principal y observamos todas sus variantes: talla rehundida, talla directa, bajo relieves. Al mismo tiempo el torneado en patas y columnas laterales se generaliza de manera importante. La decoración geométrica de líneas rectas y curvas enmarcando todo tipo de decoración también va ganando espacio. Analizando estos detalles nos damos cuenta que el álbum Rigalt está poniendo las bases de la decoración del último cuarto del siglo XIX.

Una de las novedades más importantes es que a partir de 1860 se empieza a poner de moda en Cataluña y en toda España el mueble de tonos oscuros. (fig. 2). En un principio no es ninguna novedad, ya que desde 1830 la madera que adquiere más protagonismo es el palisandro. Esta madera de tonos oscuros y de vetas negras sustituye la caoba y la palma de caoba y se aplica generalmente en chapas. Así el palisandro poco a poco ocupa toda la superficie del mobiliario de una cierta calidad. A partir de este tercer cuarto del siglo XIX observamos que aparte del palisandro se introduce la madera de ébano y las maderas de frutales de poro cerrado. Estas últimas se les aplica una capa de tinte de color negro para imitar el ébano y al mismo tiempo es una forma rebajar los costes de producción.

Analizando la documentación de la época y los catálogos de las exposiciones del momento se puede apreciar este detalle de manera clara. El catálogo de la Exposición Industrial y artística de 1860 se cita que el carpintero Juan Nolis expuso cuatro sillones de ébano con embutidos de concha y metal cincelado, de SS. Bonastre y Feu dos cómodas, un tocador, una papelera, una mesa velador y un estante, todo de palisandro, de Josep Reig un armario de palisandro, de Jaume Pons un armario comedor, un sillón y una silla de palisandro, de Josep Flo dos cómodas de palisandro y de Esteban Canals una cama con pabellón, dos cómodas y un armario con espejo, todo de palisandro, de Don Antonio Cabañeras una mesa redonda de salón, tablero de dos varas de diámetro y de una sola pieza con incrustaciones de metal, por la descripción se puede deducir que seguramente también estaba hecha de palisandro. Lo más interesante es que se menciona el tipo de madera para resaltar la calidad de estos muebles y curiosamente sólo se cita los que están contruidos de palisandro y de ébano¹.

¹ *Catálogo de la exposición Industrial y artística de productos del principado de Catalunya*. Barcelona: Imprenta Narciso Ramírez, 1860, pp. 50-51.



Fig. 2 – Cómoda Isabelina de palisandro y marquetería de metal. Hacia 1850.

En la reseña completa que hace D. Francisco J. Arellana de esta exposición de 1860 se puede apreciar perfectamente lo citado anteriormente. Observa que el mobiliario tiende a oscurecerse y cada vez la talla tiene más presencia. Varios ejemplos de este hecho serían: cuando habla del carpintero SS. Castells Serra cita que expone “un gran marco de espejo con su correspondiente consola, todo macizo de palisandro, de estilo churrigueresco magnífico”, más adelante describe “una mesa de centro de salón, de estilo Renacimiento, imitación del ébano” y “una silla de palisandro, con barniz y mate”. Destaca el taller de SS. Bonastre y Feu con un taller de más de 60 operarios que se trabaja a gran escala y divide en secciones bien diferenciadas: ebanistería, sillería, la tapicería, talla, tornería, cerrajería y máquinas. Destaca entre otras muchas reseñas que realiza los trabajos de Sr. Lerénard de Barcelona citando que presenta:

“un armario de palisandro, montado sobre roble macizo, mueble de mucha solidez; un sillón de palisandro barnizado, con esculturas².

Esta moda de embellecer el mobiliario a base de tonos oscuros no es un elemento exclusivamente catalán ni español, sino que proviene de una influencia claramente Europea. El tono negro al largo de la historia ha sido interpretado como un color que marca poder, elegancia, severidad, etc. Ciertamente es que durante esta segunda mitad del siglo XIX también se lo relaciona con la muerte o el luto pero en numerosos casos son interpretaciones más bien de la cultura popular y no de la concepción estética del momento. Así, si analizamos lo que está de moda y lo que sucede decorativamente en Europa en 1860 se puede apreciar una entrada triunfal de las lacas asiáticas y de todo el exotismo del mundo asiático³. También es cierto que las referencias de este orientalismo ya las tenemos muy anteriormente a estas fechas. En el periodo Regency (1811-20), en Inglaterra, ya aparece mobiliario lacado en negro a la manera oriental. Un buen ejemplo sería la cómoda con puertas lacada y fechada hacia 1815 atribuida a Frederick Crace⁴. Este mueble es un ejemplo del gusto orientalista de este periodo y presenta evidentes analogías con ciertos elementos decorativos del Royal Pavilion de Brighton. Las puertas de este mueble son paneles de laca China Ch'ienlung, el resto está lacado en Inglaterra. Actualmente se encuentra en Victorian and Albert Museum de Londres. Relacionado directamente con este contexto lo encontramos en la exposición Internacional de Londres de 1851 – (London's Great Exhibition) – donde aparecen una serie de muebles victorianos realizados en “papier mâché”. Papel prensado y trabajado en moldes, decorado con incrustaciones de nácar y motivos florales sobre fondo negro⁵. La fabricación de estos muebles se empieza a generalizar a partir de 1830 con la aparición de numerosas empresas trabajando con esta técnica. Un ejemplo es la firma Jenner and Bettridge que en 1817 introduce las incrustaciones de nácar y en 1840 empiezan usar polvos de aluminio para dar la sensación de brillo lunar. En Barcelona este tipo de mobiliario se pone de moda a partir de 1860 intentando imitar lo que se hace en Inglaterra y Francia. La casa Pons

² ARELLANA, Francisco J. – *Reseña completa y descriptiva y crítica de la exposición Industrial y artística de productos del principado de Cataluña*. Barcelona, 1860, pp. 242-243.

³ CREUS TUÈBOLS, Àngels – El negro y otros acabados en los muebles Alfonsinos. En *Eclecticisme, l'Avantsala del modernisme: espais i mobiliari*. Barcelona: Associació per l'Estudi del moble, 2015, pp. 125-139.

⁴ VV. AA. – *El mueble del siglo XIX. Inglaterra*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1989.

⁵ BERCERO, Lorena – Papier Mache. *Revista Antiqvaria*. n.º 36 (1987).

y Ribas concurrió a la exposición de París de 1867 con mobiliario de esta fabricación y ganó una medalla⁶.

A partir de 1860 diferentes profesionales de las artes del momento intervienen de distinta manera para dar una definición de un nuevo concepto de belleza y de estilo, así proclaman interiores basados en la asimetría, armonía y el contraste. La Exposición Internacional de Londres de 1871 es un buen exponente de ello y se pueden observar la mayor parte de las características del mobiliario del momento: uso del color negro, plafones pintados y curvados, hileras de balaustres torneados, predominio de la línea recta en el diseño, galerías caladas en la parte superior de los aparadores y librerías, soportes fijos y torneados a menudo trabajados con motivos de anillos resaltados con dorados, preferencia por los temas decorativos compuestos por figuras humanas y flores.

Como se ha citado anteriormente los tonos negros tienen un gran protagonismo y juegan siempre con los contrastes de tonos brillantes y mates, dando así, elegancia y solemnidad a la pieza. También es importante citar que diseñadores como Norman Shaw, William Morris y William Godwin utilizan el ébano en algunos de sus diseños pero también indistintamente la caoba u otras maderas claras ennegrecidas. Otro diseñador de enorme influencia y sus piezas se introducen dentro de este aire renovador de la segunda mitad del siglo XIX es Michel Thonet que utiliza el ébano en algunas de sus diseños⁷.

En Francia la utilización del color negro en el mobiliario no es ninguna novedad. Todos los estilos franceses desde el siglo XVII, con alguna excepción, han introducido este tono relacionándolo con la idea de distinción y elegancia. Desde los estilos de los Luises del siglo XVII y XVIII y ya en el siglo XIX con el estilo Louis Philippe se puede apreciar esta moda. Durante el periodo Napoleón III es cuando se observa, de manera más clara, este hecho. Así aparecen gran cantidad de muebles lacados en negro imitando los estilos del pasado y utilizando la madera de ébano, lacas orientales y todo tipo de técnicas decorativas para embellecer estas piezas como las “piedras duras”, marqueterías de metal, etc.

El mobiliario catalán de la década de los 60 quizás no tiene la calidad del mobiliario europeo de estas fechas, esto se refleja en uno de los textos de Francisco J.

⁶ VV. AA. – *El mueble Español Estrado y dormitorio*. Madrid: Comunidad de Madrid, 1990.

⁷ CREUS TUÈBOLS, Àngels – *El negro y otros acabados en los muebles Alfonsinos. En Eclecticisme, l'Avantsala del modernisme: espais i mobiliari*. Barcelona: Associació per l'Estudi del moble, 2015 pp. 125-139.

Orellana en 1867 cuando habla de la Exposición Internacional de París de 1867: "nuestros muebles de tapicería y ebanistería no son, en verdad, tan ricos, tan lujosos, tan brillantemente decorados como los franceses, ingleses o alemanes: son más sencillos, más modestos, como la nación donde se producen; pero, en general, no carecen de gusto artístico. Los de los señores de Pons y Ribas, don Juan Nolis y don José Serra, todos de Barcelona, si no tienen las altas pretensiones de los que salen de algunos grandes talleres parisinos, son bastante buenos para competir con ellos en los mercados de Madrid y otras capitales de España, donde quizá se les considera procedentes de París"⁸. El mueble de tonos oscuros o "maqueados"⁹, como se los denomina, se pone muy de moda en esta época. En el catálogo de la exposición Universal de París de 1867 aparece un apartado que habla del mobiliario de lujo y se cita el taller de Pons Y Ribas: "Eran muy notables los muebles *maqueados* que se elaboran en esta, más baratos que los extranjeros, y no menos bellos"¹⁰. Incluso se hace un especial énfasis en uno de los muebles más destacados en la sección española y justamente es un mueble maqueado que consiste en un pequeño armario en el cual está encerrada una máquina de coser. Dentro de esta misma sección encontramos el ya citado Juan Nolis donde presenta un "sillón de ébano, con adornos de madera dorada forrada con lampás listado punzó y negro, estilo Luis XVI"¹¹. Los muebles de palisandro también tienen una presencia destacadísima en esta exposición pero aparecen más en un segundo plano a la hora de citarlos por el hecho que su presencia ya está más normalizada.

Otras referencias documentales donde se habla de este tipo de mueble de tonos oscuros es el Catálogo de la exposición permanente que se realiza en Barcelona el 1869¹². En este aparece Lorenzo Jaume que se anuncia como fabricante de muebles maqueados y únicos en España y de Barcelona. Curiosamente el texto explicativo de sus muebles lo copia íntegramente y directamente del catálogo citado anteriormente de la Exposición Internacional de París de 1867 y más concretamente de la descripción de los muebles de Pons y Ribas. En exposiciones posteriores como la del 1871 aún

⁸ *Exposición Universal de París en 1867*. Barcelona, 1867, pp. 137-138.

⁹ Maqueado. Técnica del lacado oriental utilizando el maque: barniz resistente y impermeable compuesto de resinas y plantas de Asia. Otros nombres que también reciben los muebles maqueados son: "fum d'estampa", "acharolado".

¹⁰ *Exposición Universal de París en 1867*. París, 1867, pp. 40-41.

¹¹ *Exposición Universal de París en 1867*. París, 1867, p. 39.

¹² *Catálogo detallado de los objetos que se hallan de manifiesto en la exposición permanente de Barcelona*. Barcelona, 1869.

siguen apareciendo referencias documentales hacia este tipo de mobiliario: "Lorenzo Jaume. Por su especialidad en muebles maqueados y cristales grabados. Medalla"¹³. En la Exposición de Artes Decorativas del Instituto de Fomento del año 1880 siguen apareciendo muebles de similares características: "Canals, D. Estéban. Un armario de género moderno, imitando ébano mate"¹⁴.

En otros países europeos también encontramos ejemplos de características similares a las nuestras. En Alemania aparece mobiliario realizado en palisandro con aplicaciones de marquetería de latón, zinc y nácar. Un ejemplo es un "secrétaire abattant" fechado en 1842 en el Museumslandschaft Hessen Kassel. Es un mueble que aparte de los materiales utilizados su composición estructural y el repertorio decorativo es muy similar al Isabelino Español y al Louis-Philippe francés. La decoración está compuesta a base de elementos florales entrelazados, hojas de acanto, figuras grutescas y fileteados que encuadran muchas de las composiciones realizadas. Todo este repertorio es utilizado frecuentemente en un gran número de piezas en Cataluña y por lo visto se generaliza por toda Europa.

En conclusión, el mobiliario lacado, maqueado, tintado de tonos oscuros, de madera de palisandro y de ébano es una moda que dura hasta finales del siglo XIX en Europa y sobretodo en Catalunya como lo demuestra la multitud de ejemplos hallados.

Una de las novedades más destacadas del mobiliario catalán y que busca la simplicidad compositiva en la decoración de dichas piezas, es la aparición del mueble llamado de la "ditada" (fig. 3). Esto supone una de las causas de la desaparición casi por completo de las marqueterías que tanta difusión habían tenido en décadas anteriores. Este tipo de mobiliario se identifica con la aparición de una incisión decorativa realizada mecánicamente en forma de media caña que bordea los contornos y perfiles del mueble. La fecha de inicio de esta técnica es a finales del periodo Isabelino (1860-65), esta es bastante imprecisa pero su difusión es sobre todo a partir de 1870, con la construcción de un número importante de piezas y se acentúa también por la mejora mecánica de los talleres del momento. La "ditada" la encontramos en todas las tipologías: cómodas, tocadores, camas, mesitas de noche, armarios, sillones, etc. En algunos casos son muebles de una buena calidad tanto por su nivel técnico de elaboración como de los materiales utilizados. Generalmente son de caoba maciza, nogal y en menor medida de palisandro y de maderas blandas tintadas de tono caoba. También es frecuente encontrar chapas de palma de caoba

¹³ *Exposición General Catalana de 1871*. Barcelona, 1871, p. 111.

¹⁴ *Exposición de Artes Decorativas*. Barcelona, 1881, p. 16.



Fig. 3 – Cómoda Isabelina de la “ditada”, hacia 1865.

en las partes centrales de los ejemplares más ricos como también una doble “ditada”. La talla la encontramos de manera muy puntual y en zonas muy concretos. Por ejemplo en los chaflanes o en algún lugar donde se pretenda resaltar o darle mayor importancia. Ciertamente es que no encontramos ejemplos parecidos en Europa pero si es frecuente realizar una simplificación estética del mobiliario como se aprecia en estos ejemplos, como se dejar de aplicar marqueterías y la incorporación cada vez más importante de pequeños listones a bocel.

Una de las discusiones más importantes es cuando se deja de realizar este tipo de mobiliario y la indefinición es bastante importante. En principio se observa que durante la primera década del siglo XX se siguen construyendo por el hecho de ser un mueble de buena calidad y realizado con buenos materiales.

A partir del último cuarto del siglo XIX el estilo ecléctico se impone en toda Europa de manera generalizada. Vemos que el tipo de cómoda que nos encontramos en Cataluña y la del resto del continente tienen unas similitudes muy importantes. Quizá un detalle a tener en cuenta es el descenso de la producción de esta tipología en comparación con lo que estaba sucediendo durante todo el siglo XIX. Este hecho

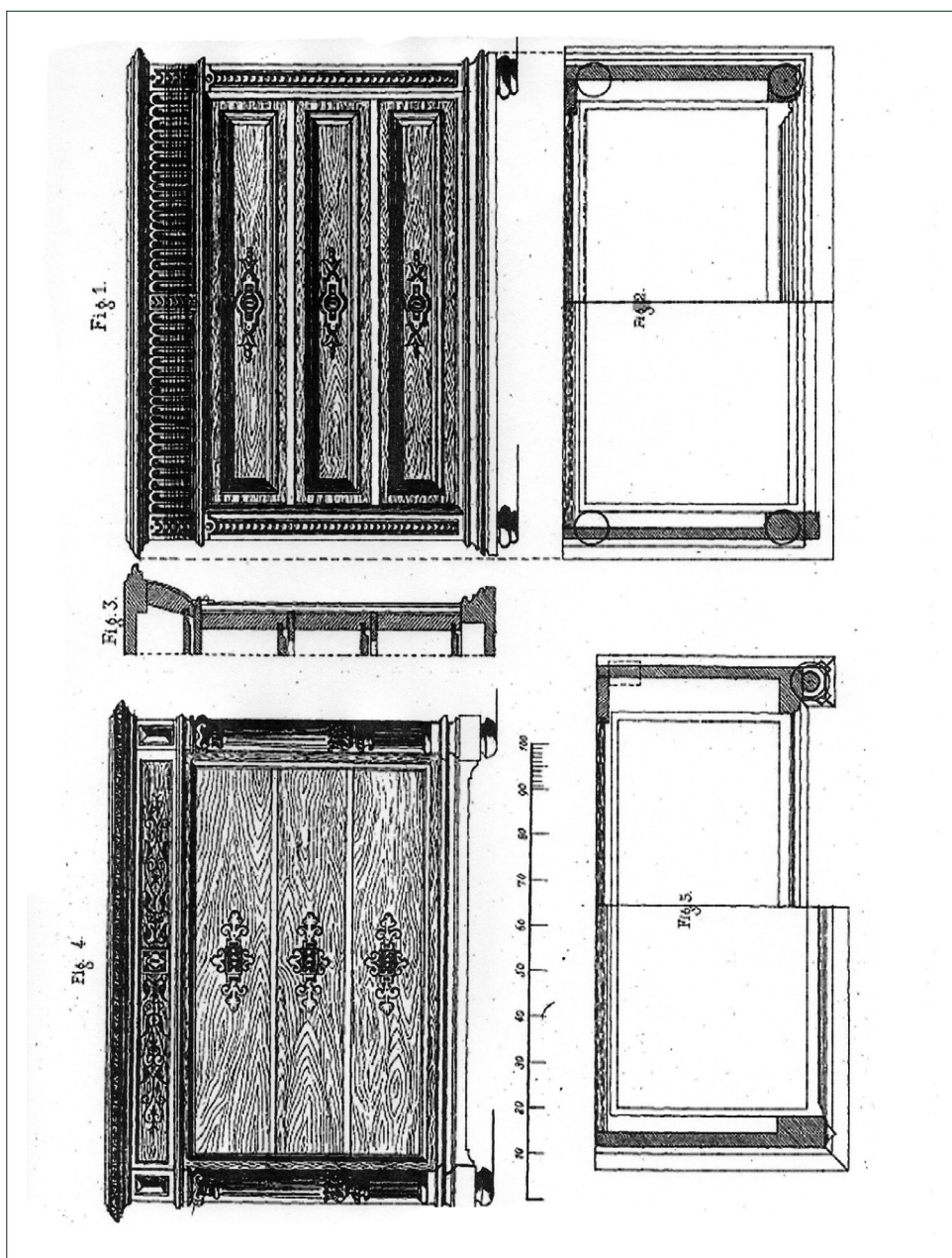


Fig. 4 – Lámina n.º 86. Carpintería antigua y moderana. Tratado general teórico práctico. 1888.



Fig. 5 – Cómoda Alfonsina de nogal. Hacia 1885

se observa perfectamente en los catálogos de los ebanistas de la época donde cada vez aparecen menos ejemplares. Uno de los motivos principales es que se introducen nuevas tipologías que substituyen la función de esta como contenedor de ropa o de otros objetos. Así veremos un amento importante de armarios con espejo de un cuerpo central y su posterior evolución hacia al de tres cuerpos, tocadores, los lavamanos con cajones y puertas y la normalización del uso de las mesitas de noche.

Una buena fuente de información para conocer este mobiliario son los tratados de carpintería que empiezan aparecer a finales del siglo XIX. Uno de ellos es el de D. Federico de Arias y Scala de 1888¹⁵. Este libro recoge la tradición y la experiencia aportada por diversos autores, tanto españoles como europeos, principalmente franceses y alemanes, donde quizá existe por entonces el mayor grado de desarrollo técnico y una mayor capacidad divulgativa. El hecho es que en la época no existe

¹⁵ De Arias y Scala, D. Federico. *Carpintería antigua y moderna. Tratado general teórico-práctico*. Barcelona, 1888.

aún la costumbre de citar la bibliografía utilizada cosa que nos dificulta de donde salen muchas de las informaciones. Por lo menos el autor menciona que la obra «se redactó en vista de las obras de Adhemar, Diego López de Arenas, Cabanié, Douliot, Emy, Fourneaux, Frezier, Hassenfratz, Krafft, Merly, Riddel y otros». Destacar la dualidad de este tratado: clásico en su estructura formal y moderna en la de su contenido técnico. Así, conserva la tradicional y radical separación de texto y dibujos explicativos y al mismo tiempo tiene una muy buena base informativa y explicativa del oficio de carpintería. Si analizamos las láminas donde aparecen cómodas vemos una relación muy directa con los modelos impresos del Album de Lluís Rigalt. Ya lo habíamos mencionado anteriormente, este autor se había avanzado en el tiempo y pone la base del eclecticismo o se acerca de manera clara hacia el neo renacimiento o el clasicismo que impera las últimas décadas del siglo XX (fig. 4).

Estos muebles están realizados en nogal básicamente pero también los encontramos en roble, caoba y palisandro. Las estructuras huyen de las líneas curvas o sinuosas y se concibe el mueble de manera más recta y rígida. La talla es la técnica decorativa por excelencia y su estructura es básicamente arquitectónica y decorada con columnas torneadas, paneles tallados y copetes en semicírculo.

Aparece en todo este tipo de mobiliario un acercamiento muy claro hacia el mueble alemán y se inscriben en el estilo *Grünzerzeit*. Si los analizamos estilísticamente vemos que la aproximación es tan importante que muchos de ellos se consideren realizados por alemanes. En numerosos casos se les llama muebles de estilo alemán o “*Renaixement Alemany*”. Estudiando uno de los catálogos alemanes de este periodo: *Möbel-Musterbuch*. N. Ausgabe von A. Krüger Nachf, editado: Ohne Jahr, 1890 y más concretamente en el apartado donde aparecen cómodas observamos la gran similitud de los modelos catalanes y alemanes: madera de nogal, estructura arquitectónica, el primer cajón coge protagonismo y se acentúa, la talla como técnica decorativa principal para embellecer el mueble, juego de chapas colocadas en forma de punta de diamante, laterales rematados con columnas o pilastras y los elementos decorativos siempre se van repitiendo: puntas de diamante, ménsulas, flores, etc. Algún estudio realizado que compara los catálogos de los Grandes Almacenes de El Siglo, los diseños de Francesc Vidal y en el repertorio de los talleres Busquets se aprecia una influencia constante hacia los ejemplares germánicos¹⁶.

¹⁶ PIERA MIQUEL, Mònica – El sillón romano de Barcelona y sus precedentes alemanes. In *Eclecticisme, l'Avantsala del modernisme: espais i mobiliari*. Barcelona: Associació per l'Estudi del moble, 2015, p. 113.

En conclusión, se puede apreciar que la cómoda catalana y el mobiliario catalán durante la segunda mitad del siglo XIX y durante todo este siglo siguen las mismas pautas que el mobiliario europeo. Ciertamente tiene particularidades únicas como el mueble de la "ditada" y composiciones decorativas muy locales que reflejan claramente un carácter propio. Si nos fijamos en las referencias más notables y particulares destacan claramente, hacia finales de siglo, las alemanas y las rusas. Justamente estas dos influencias tienen muy poca presencia en la primera mitad del siglo y en épocas posteriores. Este hecho demuestra la gran importancia que tendrá el comercio internacional en este momento, la gran revalorización de las exposiciones internacionales y como los contactos empresariales cada vez son más frecuentes y de mayor trascendencia. También es importante citar que Cataluña sigue inmersa en las corrientes decorativas de toda Europa y que estas se adaptan fácilmente al mobiliario y las artes decorativas en general, así no es de extrañar que la estética victoriana o el eclecticismo francés sean el punto de referencia de las artes decorativas en el primer tercio del siglo XIX. Para finalizar, citar que la cómoda es una de las tipologías donde el artesano, ebanista o carpintero aplica toda su pericia técnica utilizando todo tipo de materiales y todas las técnicas artísticas a su alcance para embellecerla: talla, dorado, marquetería, torneado.



II Congresso Ibero-americano de História do Mobiliário

*II Congreso Iberoamericano
de Historia del Mueble*

13, 14 e 15 Setembro 2018
13, 14 y 15 Septiembre 2018

Contactos
Universidade Católica Portuguesa – Porto
Escola das Artes
mdinis@porto.ucp.pt | 22 619 62 75

Inscrições
Público em geral - 25 euros
Participantes com comunicação - 20 euros
Estudantes - 10 euros

Inscripciones
Público en general - 25 euros
Participantes con comunicaciones - 20 euros
Estudiantes - 10 euros

www.artes.porto.ucp.pt



II Congresso Ibero-americano de História do Mobiliário

O II Congresso Ibero-americano de História do Mobiliário é dirigido aos estudiosos que investigam no âmbito do móvel e do design de interiores em Espanha, Portugal e Iberoamérica. Nasce como um fórum de encontro para expor os resultados das investigações mais recentes, com perspectivas multidisciplinares e uma ampla abrangência cronológica, que vai desde a Idade Média até à actualidade.

O móvel é um objecto amovível que serviu ao longo da História da Humanidade, desde o Neolítico, para apoiar diferentes actividades quotidianas. Para além da sua faceta utilitária, desempenhou outros papéis sociais, simbólicos, religiosos e representativos. É indissociável que, para além das evoluções técnicas ou materiais, todo o móvel comunica um significado, que vai para lá da sua individualidade ou do seu uso, e retrata uma época, uma sociedade e um modo de entender a sociabilidade ou a privacidade.

O congresso encontra-se organizado em seis mesas, que correspondem aos mesmos eixos temáticos relacionados com o mobiliário religioso, o design de interiores, o móvel vinculado ao Movimento Moderno, o mobiliário popular, as colecções vinculadas a estes objetos, bem como a sua conservação e restauro.

O congresso decorrerá nos dias 13 e 14 de Setembro de 2018 e contará com um terceiro dia (15 de Setembro) de visita ao Mosteiro de Arouca.

A organização prevê a publicação de actas, seguindo as suas normas editoriais e após a revisão por pares.

Exposição

Catálogos europeus de mobiliário (e outra documentação relativa), na Sala de Exposições da Escola das Artes; inauguração no dia 13 de Setembro, às 19h.

Programa social para o terceiro dia

Visita ao Museu do Mosteiro de Arouca; almoço no Restaurante Parlamento (pagamento individual)

Datas

Entrega de resumos (uma folha): 31 Março 2018

Enviar o resumo para Margarida Dinis (mdinis@porto.ucp.pt)

Seleção e indicação aos comunicantes: 30 Abril 2018

Local
Campus da Foz (Porto) da Universidade Católica Portuguesa

Organização

Curso de Doutoramento em Estudos de Património da Escola das Artes
CTIAR (EA / UCP)

Coordenadores

• Gonçalo de Vasconcelos e Sousa (Professor Catedrático da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa)
• Ana Maria Fernández García (Professora Titular de História del Arte de la Universidad de Oviedo)

Comissão científica

• Celina Bastos (Museu Nacional de Arte Antiga, Portugal)
• Gerardo Díaz Quirós (Universidad Nebrija, Madrid)
• Jorge Augusto Moreno Egas (Pontificia Universidad Católica de Ecuador)
• Maria Mercedes Fernández Martín (Universidad de Sevilla, España)
• Marizze Malta (Escola de Belas-Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)
• Miguel Cabral de Moncada (ARTIS – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Portugal)
• Mònica Piera (Asociación de estudios del Moble, Barcelona)
• Patricia Lara Betancourt (Modern Interior Research Centre, Kingston University, Londres)
• Sandra Inés Sánchez (Universidad de Buenos Aires, Argentina)
• Sofía Rodríguez Bernis (Directora del Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid, España)

Secretariado executivo

• Margarida Dinis
• Maria Silva
• Esther Rodríguez Ortiz

Apoio

• Ana Rita Magalhães Monteiro
• Lia Bompastor
• Margarida Castro
• Mariana Costa
• Mariana Durana
• Marjorie Ramos
• Marta Borges
• Shiva Almeida
• Sofia Perestrelo

II Congreso Iberoamericano de Historia del Mueble

El II Congreso Iberoamericano de Historia del Mueble está dirigido a los estudiosos que investigan en el ámbito del mueble y el diseño de interiores en España, Portugal e Iberoamérica. Nace como un foro de encuentro para exponer los resultados de las investigaciones más recientes, desde perspectivas multidisciplinares y con un amplio arco cronológico desde la Edad Media hasta la actualidad.

El mueble es un objeto movable que ha servido a lo largo de la historia de la humanidad, desde el Neolítico, para apoyar diferentes actividades cotidianas. Además de su faceta utilitaria, ha tenido otros roles sociales, simbólicos, religiosos y representativos. Es indudable que, además de evoluciones técnicas o materiales, todo mueble comunica un significado, como las sillas de Van Gogh, que va más allá de su individualidad o su uso y retrata una época, una sociedad y unas formas de entender la sociabilidad o la privacidad.

El congreso se ha estructurado con seis mesas que se corresponden, siendo ejes temáticos relacionados con el mobiliario religioso, el diseño de interiores, el mueble vinculado al Movimiento Moderno, el mobiliario popular y las colecciones vinculadas a estos objetos, además la restauración de mobiliario.

El Congreso se celebrará los días 13 y 14 de septiembre de 2018 y contará con un tercer día (15 de septiembre) de visita al Monasterio de Arouca.

La organización prevé la publicación de actas, siguiendo sus normas editoriales y después de la preceptiva revisión por pares ciegos.

Exposición

Catálogos europeos de mobiliario, en la Sala de Exposiciones de la Escuela de las Artes; inauguración el final del día 13, por las 19h, con un pequeño coctel.

Programa social para el tercer día

Visita al Museo del Monasterio de Arouca; almuerzo en el Restaurante Parlamento (pagamento individual)

Fechas

Entrega de resúmenes (una hoja): 31 Marzo 2018

Enviar el resumen para Margarida Dinis (mdinis@porto.ucp.pt)

Selección e indicación a los comunicantes: 30 Abril 2018

Local
Campus da Foz (Porto) da Universidade Católica Portuguesa

Organização

Curso de doctorado em Estudos de Património da Escola das Artes – Universidade Católica Portuguesa
CTIAR (EA / UCP)

Coordenadores

• Gonçalo de Vasconcelos e Sousa (Professor Catedrático da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa)
• Ana Maria Fernández García (Professora Titular de História del Arte de la Universidad de Oviedo)

Comissão científica

• Celina Bastos (Museu Nacional de Arte Antiga, Portugal)
• Gerardo Díaz Quirós (Universidad Nebrija, Madrid)
• Jorge Augusto Moreno Egas (Pontificia Universidad Católica de Ecuador)
• Maria Mercedes Fernández Martín (Universidad de Sevilla, España)
• Marizze Malta (Escola de Belas-Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)
• Miguel Cabral de Moncada (ARTIS – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Portugal)
• Mònica Piera (Asociación de Estudios del Moble, Barcelona)
• Patricia Lara Betancourt (Modern Interior Research Centre, Kingston University, Londres)
• Sandra Inés Sánchez (Universidad de Buenos Aires, Argentina)
• Sofía Rodríguez Bernis (Directora del Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid, España)

Secretariado executivo

• Margarida Dinis
• Maria Silva
• Esther Rodríguez Ortiz

Apoio

• Ana Rita Magalhães Monteiro
• Lia Bompastor
• Margarida Castro
• Mariana Costa
• Mariana Durana
• Marjorie Ramos
• Marta Borges
• Shiva Almeida
• Sofia Perestrelo

